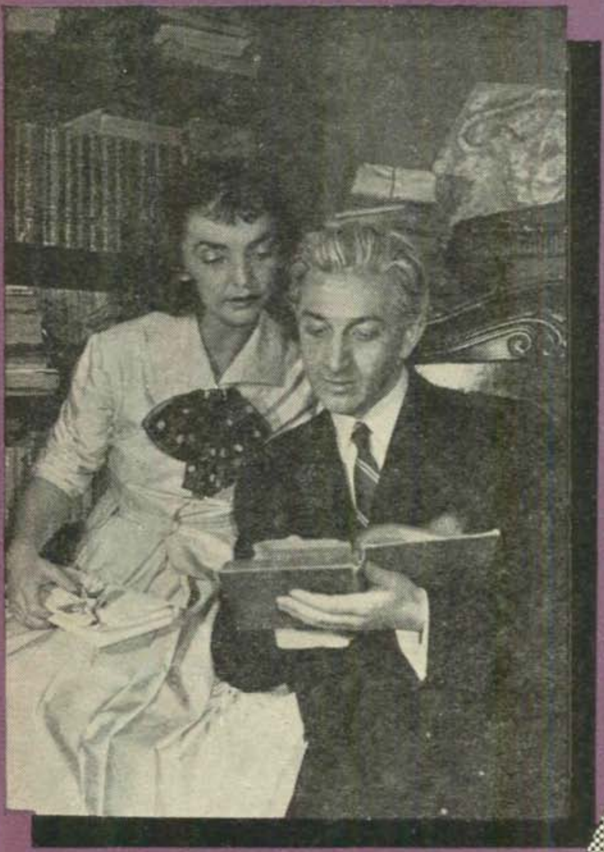
teatrul

IA



12
1958

PC 277755/12

teatrul

REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ DE MINISTERUL ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII
ŞI DE UNIUNEA SCRIITORILOR DIN R.P.R.

decembrie **12** **1958**
anul III

Pag.
Virgil Florea DESPRE SITUAŢIA ŞI SARCINILE IMEDIATE ÎN DOMENIUL DRAMATURGIEI 1
Horia Lovinescu SURORILE BOGA (fragment) 9
Const. Teodoru PARTEA LEULUI (fragment) 12
Horia Bratu ACTUALITATEA — IZVOR AL VARIETĂŢII ŞI MULTIPLICITĂŢII STILURILOR 17
Eugen Nicoară POEMUL CUCERIRII CONŞTIINŢEI DE CLASĂ . . . 24

TURNEUL TEATRULUI SECUIESC DIN TG. MUREŞ ÎN R.P. UNGARĂ

Tompa Miklos O CĂLĂTORIE DUPĂ DOISPREZECE ANI 30
Valentin Silvestru SUCCESUL ÎN LUMINA OPINIEI PUBLICE TEATRALE MAGHIARE 33

*

M Radnev ÎN ATENŢIA SCRIITORILOR: TEATRUL LA TELEVIZIUNE 38

discutii

Mihai Raicu CUM LUCRĂM CU AUTORII DRAMATICI 42

cronica

Semnează : *Mircea Alexandrescu, Angela Ioan, Mira Iosif, Liana Maxy, Eugen Nicoară, Al. Popovici, Emil Riman* . 46

TEATRUL DE AMATORI

FINALA CONCURSULUI BIENAL „I. L. CARAGIALE" . 67
TEATRUL DE PĂPUŞI 74
ÎNSEMNĂRI 76

REPLICA NOASTRĂ

Emil Mandric DOMNUL OSSIA TRILLING FAŢĂ CU REALISMUL SOCIALIST ;
Saşa Georgescu DEFĂIMĂTORII DE PROFESIE DE LA „LUZERNER NEUESTE NACHRICHTEN" 79
MERIDIANE 86
TRIBUNA SPECTATORULUI 94
CĂRŢI-REVISTE 95
EVENIMENTE TEATRALE DIN R. P. R. ÎN 1958 97
INDICE BIBLIOGRAFIC 99

teatrul

REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ DE MINISTERUL ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII
ŞI DE UNIUNEA SCRIITORILOR DIN R.P.R.

decembrie **12** **1958**
anul III

Pag.

Virgil Florea DESPRE SITUAŢIA ŞI SARCINILE IMEDIATE ÎN DOMENIUL DRAMATURGIEI 1
Horia Lovinescu SURORILE BOGA (fragment) 9
Const. Teodoru PARTEA LEULUI (fragment) 12
Horia Bratu ACTUALITATEA — IZVOR AL VARIETĂŢII ŞI MULTIPLICITĂŢII STILURILOR 17
Eugen Nicoară POEMUL CUCERIRII CONŞTIINŢEI DE CLASĂ . . . 24

TURNEUL TEATRULUI SECUIESC DIN TG. MUREŞ ÎN R.P. UNGARĂ

Tompa Miklos O CĂLĂTORIE DUPĂ DOISPREZECE ANI 30
Valentin Silvestru SUCCESUL ÎN LUMINA OPINIEI PUBLICE TEATRALE MAGHIARE 33

*

M Radnev ÎN ATENŢIA SCRIITORILOR: TEATRUL LA TELEVIZIUNE 38

discuţii

Mihai Raicu CUM LUCRĂM CU AUTORII DRAMATICI 42

cronica

Semnează: *Mircea Alexandrescu, Angela Ioan, Mira Iosif, Liana Maxy, Eugen Nicoară, Al. Popovici, Emil Riman* . 46

TEATRUL DE AMATORI

FINALA CONCURSULUI BIENAL „I. L. CARAGIALE" . 67

TEATRUL DE PĂPUŞI 74

ÎNSEMNĂRI 76

REPLICA NOASTRĂ

Emil Mandric DOMNUL OSSIA TRILLING FAŢĂ CU REALISMUL SOCIALIST;
Saşa Georgescu DEFĂIMĂTORII DE PROFESIE DE LA „LUZERNER NEUESTE NACHRICHTEN" 79

MERIDIANE 86

TRIBUNA SPECTATORULUI 94

CĂRŢI-REVISTE 95

EVENIMENTE TEATRALE DIN R. P. R. ÎN 1958 97

INDICE BIBLIOGRAFIC 99

PII 0584

Virgil Florea

DESPRE SITUAŢIA ŞI SARCINILE IMEDIATE ÎN DOMENIUL DRAMATURGIEI*

În ultimii ani, dramaturgia noastră a făcut progrese însemnate pe drumul oglindirii veridice, emoţionante, a realităţii actuale, în spiritul realismului socialist. Momente însemnate din viaţa poporului nostru, aspecte specifice ale procesului de transformare revoluţionară a ţării noastre şi-au găsit expresia artistică în opere dramatice care au rămas în repertoriul permanent al teatrelor, datorită conţinutului lor bogat de idei şi realizării artistice remarcabile. Imagini ale luptei clasei muncitoare, condusă de partid, pentru eliberarea ţării, pentru construirea socialismului în patria noastră ; aspecte din viaţa ţărănimii muncitoare, îndrumată de partid pe drumul agriculturii socialiste ; procesul de făurire a unei noi intelectualităţi, legată de popor şi devotată operei de construire a socialismului ; unele aspecte ale luptei comuniştilor pentru libertatea şi fericirea poporului, precum şi alte teme şi probleme ale realităţii noastre au stimulat fantezia creatoare a dramaturgilor vîrstnici şi tineri, care au realizat piese ca : *Cetatea de foc, Minerii, Cumpăna, Ziua cea mare, Recolta de aur, Citadela sfărîmată, Ultimul mesaj, Mireasa desculţă, Anii negri, Arcul de triumf, Oameni de azi, Mielul turbat, Ziariştii, Împărătiţa lui Machidon, Nota zero la purtare, Trei generaţii, Arborele genealogic* şi altele. Aceste piese, deşi au unele slăbiciuni, au constituit la timpul lor succese ale dramaturgiei noastre noi, cele mai bune dintre ele rămînînd şi azi în repertoriul teatrelor noastre.

În ultimele stagiuni, rîndurile dramaturgilor s-au înmulţit, noi condeie venind să-şi alăture forţele creatoare celor care au pornit cei dintîi pe drumul dramaturgiei realist-socialiste. Astăzi, teatrul nostru beneficiază de activitatea unui front larg de creatori, dintre care cei mai mulţi au fost consacraţi ca autori dramatici în anii regimului nostru de democraţie populară. Din ce în ce mai multe piese romîneşti contemporane sînt reprezentate peste hotare, dobîndind astfel recunoaşterea valorii lor de către un public internaţional. Desigur că succesele obţinute atît în stagiunile trecute, cît şi în prezent, constituie o mîndrie legitimă a tuturor celor care au participat la realizarea lor şi în primul rînd a maselor de oameni ai muncii, care le-au inspirat.

Nu putem însă să trecem cu vederea faptul că, deşi a obţinut remarcabile succese, dramaturgia noastră originală a rămas în urma vieţii şi a cerinţelor oamenilor muncii. Teatrul, pentru a se dezvolta şi a-şi putea îndeplini înalta misiune educativă cu care l-a învestit însuşi făuritorul său, poporul, are nevoie în permanenţă de un repertoriu nou, alcătuit din acele piese care să reflecte viaţa în imagini vii, cuprinzătoare.

Din păcate, constatăm că situaţia actuală a repertoriului original e departe de a fi satisfăcătoare.

Semnalăm în primul rînd lipsa lucrărilor dramatice noi la începutul stagiunii. Pe scenele celor 36 de teatre dramatice ale ţării au fost prezentate la începutul stagiunii doar patru piese noi, restul premierelor fiind reluări ale unora din piesele stagiunilor trecute.

Dintre piesele noi, remarcăm în primul rînd *Ultimul tren*, de Eugen Mirea şi Kovács György, şi *Răzeşii lui Bogdan* de Ernest Maftei. Piesa *Ultimul tren*, prin intermediul unei mişcătoare legende de dragoste, tratează unul din cele mai dureroase aspecte ale efectelor politicii de învrăjbire naţională dusă de clasele exploatatoare în regimul burghezo-moşieresc. Piesa scrisă cu mult talent reuşeşte să convingă prin veridicitatea caracterelor şi dramatismul situaţiilor. Este semnificativ faptul

---

* Raport ţinut la Consfătuirea cu dramaturgii, organizată de Ministerul Învăţămîntului şi Culturii, la 11 noiembrie 1958.

PC 277255/12

că piesa a fost bine primită, atît de spectatorii romîni cît și de spectatorii maghiari din țara noastră. Ceea ce reușesc autorii să reliefeze cu multă pregnanță este tocmai caracterul distrugător, antipopular, al șovinismului, fie el romîn sau maghiar, aducînd o contribuție la lupta dusă de partidul nostru împotriva naționalismului și șovinismului. Semnificația piesei ar fi fost mult mai bogată dacă autorii ar fi accentuat, pe lîngă aspectul uman al problemei, pe cel politico-social. În piesă nu se precizează că numai eliberarea țării noastre de sub jugul fascist a creat condițiile pentru rezolvarea problemei naționale, pentru dezrobirea conștiințelor de vechile prejudecăți naționaliste. De asemenea, în piesă lipsesc anumite referiri istorice concrete, nu se arată că înfrățirea oamenilor muncii de diferite naționalități din Ardeal se înfăptuiește astăzi în condițiile apartenenței acestei provincii la Republica Populară Romînă, în condițiile existenței lagărului socialist.

Piesa *Răzeșii lui Bogdan* de Ernest Maftei, inspirată din lupta pentru transformarea socialistă a agriculturii, dezvăluie procesul de conștiință al unor țărani care pășesc pe drumul agriculturii socialiste. Piesa dă viață cîtorva tipuri interesante, reprezentative pentru psihologia extrem de complicată a țăranului mijlocaș, transmițînd în același timp o atmosferă autentic populară. Totuși autorul, debutant în dramaturgie, nu izbutește întotdeauna să realizeze artistic bogăția de fapte care i-au stat la îndemînă. Rezolvarea pe care o dă autorul este forțată, schematică, neconvingătoare. Se creează impresia că factorul determinant în trecerea țărănimii la gospodăria colectivă ar fi apariția, de altfel nejustificată dramatic, a unui element dușmănos. Desigur că apariția acelui dușman, omul moșierului, care uneltea pentru întoarcerea vremurilor trecute, a exercitat un rol în lămurirea oamenilor. Dar procesul de convingere a țăranilor de justețea drumului colectivizării este mult mai complex și nu se poate rezolva atît de simplu. Ar fi bine ca autorul, cu ajutorul teatrului, să continue să lucreze la îmbunătățirea actului III, și astfel piesa ar putea figura cu cinste în repertoriul multor teatre. Talentul autorului este promițător și el va putea da roade bune în viitor, cu condiția unei mai mari exigențe față de sine însuși.

Nemaipomenita furtună de Mihail Davidoglu reprezintă o versiune nouă, în trei acte, a piesei jucată în stagiunea trecută la Teatrul „C. Nottara". Piesa dezvăluie conflictele și dramele unor ciobani dintr-o stînă colectivizată. Drama Veronei, care se înstrăinează treptat de soțul său ucigaș și hoț, simțind nevoia să se apropie de blîndul Vasile Poalelungi, atinge momente de mare tensiune dramatică. De asemenea, evoluția bătrînului cioban Dumitru Ciorogariu spre finalul în care își denunță propriul fiu, este înfățișată cu măiestrie. Preocupîndu-se însă de a da personajelor sale un clocot lăuntric puternic, permanent și ascendent, autorul neglijează adesea logica normală a gîndurilor și faptelor eroilor săi. De pildă, ticăloșia lui Mihai Ciorogariu, îndreptată în mod special împotriva colectivei, nu este suficient motivată din punct de vedere social, ci este pusă numai pe seama unor factori psihologici. Trăsăturile personale ale eroului, orgoliul său, umbresc dezvăluirea resorturilor sociale, de clasă, care determină în fond acțiunile sale. Moș Dumitru nu apare, în primul rînd, ca un partizan al întovărășirii, ci mai mult ca un apărător al dreptății și cinstei împotriva hoției și crimei în general. Piesa are un puternic iz mistic. Desigur că ciobanii mai au puternice manifestări de misticism, dar nu este just ca, în piesele noastre, să redăm cu o ostentație care exagerează însăși realitatea, aceste manifestări înapoiate. Abuzul de băutură în ceea ce-l privește pe Mihai, reacțiile primitive ale altor personaje care poartă cuțitul la brîu, teama de necunoscut și acceptarea semnelor venite de sus, toate acestea îi atemporalizează aproape pe țăranii lui Davidoglu. Referirile la întovărășirea în care trăiesc par, de aceea, neorganic legate de desfășurarea dramatică a conflictului.

În *Dansatoarea, gangsterul și necunoscutul* de Victor Bîrlădeanu, se încearcă o formulă de teatru folosită în piesele agitatorice din anii 1920—1930 pentru a transmite ideea că locul oamenilor de artă este alături de proletariat. Piesa are desigur un mesaj înaintat, fapt pentru care a și fost introdusă în repertoriu. Din piesă reiese poziția clară a autorului, de afirmare a superiorității proletariatului și a încrederii în rolul său istoric, de demascare și condamnare a capitalismului, a corupției politice și morale din societatea burgheză. Piesa are însă unele slăbiciuni din punct de vedere al realizării artistice, care se datoresc probabil și faptului că autorul se află la debutul său ca dramaturg. Piesa suferă în oarecare măsură de schematism, sînt prezentate situații neverosimile cu o oarecare tendință spre senzațional și roman de aventuri. Acțiunile personajelor nu sînt totdeauna justificate dramatic. Autorul face abuz de introspecții, de evocări care nu erau întotdeauna necesare (de pildă, scena din insulele Bermude) și care au dus la fragmentarea acțiunii, îngreuind urmărirea desfășurării evenimentelor de către public și, deci, puterea de influențare asupra spectatorilor. Calitatea literară a limbajului piesei lasă de dorit; au mai rămas replici seci, lozincarde, se repetă în mod supărător cuvinte și fraze ca: „marea aventură", „marea evadare", „Antile și Bermude" etc. Autorul face un compromis între tratarea simbolică și tratarea realistă a personajelor, ceea ce creează confuzii. Acestea erau grave mai ales la prima versiune a piesei, cînd șomerul Luc era prezentat drept un conducător al grevei generale, fapt ce făcea de neînțeles comportarea sa din actele I și II (un conducător de grevă nu doarme sub poduri și nu duce discuții prin catacombele gangsterilor în zilele grevei generale, iar apelurile sale prin difuzoare către Rimma, în timpul grevei, minimalizau întregul sens al grevei generale).

În afară de piesele noi despre care am vorbit, teatrele au mai reluat în această stagiune o serie de piese din anii trecuți. Desigur că reluarea unor piese oglindind teme și procese majore ale realității noastre este o acțiune pozitivă, care trebuie continuată și în anii viitori. În montări noi, cu interpretări de multe ori interesante, vii și pasionate, aceste piese au rezistat timpului și și-au confirmat astfel valoarea. Este demn de semnalat faptul că unii autori și-au revăzut lucrările, îndreptînd anumite lipsuri semnalate de critică. Astfel, piesa *Anii negri* de A. Baranga și N. Moraru, în versiunea revăzută, reprezintă o imagine a luptei comuniștilor în ilegalitate, împotriva regimului de asuprire și teroare fascistă, pentru libertate. Este semnificativ că, în turneul în U.R.S.S., Teatrul Național din București a obținut un frumos succes cu această piesă. Critica sovietică, fără a trece cu vederea unele lipsuri ale piesei, un oarecare schematism în înfățișarea unor personaje, a scos în evidență valoarea și importanța acestei lucrări, care redă patosul luptei comuniștilor în anii grei ai ilegalității, în imagini puternic dramatice, emoționante.

Este remarcabil, de asemenea, efortul dramaturgului Laurențiu Fulga, care a rescris aproape în întregime două acte din piesa sa *Ultimul mesaj,* realizînd astfel o lucrare mult mai valoroasă, care va rămîne în repertoriul permanent al teatrelor noastre. Modificările făcute de autor au contribuit, pe de o parte, la limpezirea și adîncirea conținutului de idei al piesei, precizîndu-se rolul partidului în pregătirea și efectuarea insurecției armate, precum și caracterul de clasă al conflictului din sînul armatei romîne. Pe de altă parte, piesa a cîștigat din punct de vedere al construcției dramatice, dobîndind o mai strînsă unitate a acțiunii și putere de convingere. Desigur, nu toate slăbiciunile au putut fi îndreptate. Astfel, figura comunistului Bogdan nu este destul de bine realizată, mai suferă de schematism. Actul al treilea este încă sub nivelul general al piesei, deși acest act ar fi trebuit să fie cel mai convingător, cel mai realizat din punct de vedere artistic. Pe de altă parte, în piesă mai rămăseseră unele idei greșite sau confuze, care au fost scoase ulterior pe baza discuției cu autorul. Astfel, în actele I și II erau replici care condamnau războiul în general, de pe poziții pacifiste, fără a preciza caracterul războiului. Finalul actului II nu deschidea perspectiva luptei împotriva fascismului: momentul eliberării era salutat de ostașii romîni cu cuvintele „a biruit viața", dar nu se sugera deloc ideea că trebuie continuată lupta alături de armata sovietică pînă la zdrobirea definitivă a fascismului. De asemenea, în actul II, momentul dezarmării ofițerilor romîni nu era justificat dramatic. Asemenea lucruri par de amănunt, dar ele au un conținut politic și pot crea confuzii în rîndul spectatorilor. Autorul a făcut modificările necesare, și astfel piesa — deși mai are unele slăbiciuni — se impune ca o imagine impresionantă a drumului străbătut de ostașii romîni de la Stalingrad pînă la Tatra, a procesului de luminare a conștiinței lor.

Din păcate, nu toți autorii dramatici au înțeles să sprijine acțiunea teatrelor, de reluare a pieselor scrise acum cîtiva ani, și nu au făcut eforturi pentru îmbunătățirea acestor lucrări. Astfel, Sütő András și Hajdú Zoltán s-au mulțumit să știe că Teatrul din Galați reprezintă piesa *Mireasa desculță,* fără a se preocupa de îmbunătățirea textului. În piesă au rămas multe înjurături și vulgarități, care scad nivelul artistic al piesei. Este regretabil că autorii au permis să se reprezinte azi o piesă scrisă la nivelul exigențelor de acum șapte ani, fără a revedea textul. Regizorul spectacolului de la Galați, care și-a dat seama de această slăbiciune a piesei, a încercat să „actualizeze“ textul, introducînd fragmente transmise prin difuzor, din documentele Consfătuirii de la Constanța, texte ce nu se integrau însă organic în spectacol. Ar fi fost mult mai bine ca înșiși autorii, în colaborare directă cu teatrul, să îmbunătățească textul, pentru a da o formă corespunzătoare exigențelor actuale, unei piese valoroase prin tematica ei.

Regretăm de asemenea că piesa *Cumpăna* nu s-a bucurat de atenția cuvenită din partea tov. Lucia Demetrius, care — cu experiența creatoare dobîndită în acești ani și verificată prin succesul pieselor *Arborele genealogic* și *Trei generații* — ar fi putut îndepărta unele slăbiciuni evidente ale lucrării. Procesul luptei dintre muncitori și patroni, pe de o parte, al lui Anton Vadu care-și denunță propriul fiu devenit unealtă a patronilor, pe de alta, s-ar fi pretat la o adîncire, la o prezentare mai puțin schematică.

Fără îndoială, dacă aceste lucrări scrise cu ani în urmă ar fi fost revăzute cu mai multă grijă, în conformitate cu exigențele actuale ale publicului nostru, aportul lor ideologic și artistic ar fi crescut considerabil. Ne referim desigur la acele piese a căror valoare le recomandă pentru reprezentare în condițiile de azi, ale unor exigențe sporite. Ele sînt bunuri cîștigate ale teatrului nostru. Nu vrem să negăm valoarea altor piese scrise în trecut, dar nu putem să reluăm în repertoriu piese schematice, cenușii, lipsite de măiestrie artistică, numai pentru că ne este scumpă tema pe care o tratează. Nu trebuie să uităm că și publicul de azi este altul decît cel de acum cîțiva ani, că oamenii muncii au crescut mult în acești ani, au învățat, și-au sporit exigențele ideologice și artistice.

În ce privește piesele din stagiunea trecută, puține dintre ele au putut fi reluate, din cauza lipsurilor de ordin ideologic și artistic.

Se cunosc deficiențele repertoriului original jucat în stagiunea trecută. Aceste lipsuri au fost discutate în presă — din păcate destul de tîrziu — ca și în cadrul consfătuirii din iulie cu oamenii de teatru. S-a luat atitudine împotriva tematicii minore, izvorîtă din perceperea de pe poziții mic-burgheze a vieții, împotriva tendinței evidente de reînviere a melodramei în cele mai desuete și mai primitive moduri ale sale, împotriva confuziilor ideologice, care au mers pînă la denaturarea realității și a politicii partidului nostru. Deficiențele acestea au arătat că orice slăbire a fermității ideologice și a vigilenței revoluționare lasă drum deschis pătrunderii ideologiei străine.

S-au depus eforturi la începutul acestei stagiuni de a îmbogăți repertoriul cu noi lucrări dramatice originale valoroase. Teatrele au fost însă puse în fața unor mari dificultăți în îndeplinirea acestei sarcini de seamă, din cauza slăbiciunilor existente în domeniul creației dramatice.

Unii dramaturgi nu au prezentat pentru această stagiune nici o piesă nouă. Alții au prezentat lucrări care, în forma inițială, aveau lipsuri de ordin ideologic, sau lucrări care mai trebuiau îmbunătățite din punct de vedere al realizării artistice.

Astfel, unele piese al căror obiectiv este să oglindească lupta popoarelor pentru pace, se mulțumesc să arate ororile războiului atomic, durerea și revolta oamenilor în fața calamităților unui eventual război. Altele, cu același obiectiv, în loc să aibă în vedere situațiile reale ale actualității, pun problema luptei pentru pace, pornind de la situații cu totul ireale, de neconceput. În ambele cazuri — în pofida realelor calități dramatice — piesele respective nu pun problema luptei pentru pace de pe pozițiile cele mai înaintate. Pentru țara noastră, pentru spectatorii noștri nu e suficient să arăți ororile războiului, așa cum ele au rămas în amintirea oamenilor, sau așa cum ele ar putea apărea imaginar în fantezia scriitorului. Un scriitor dintr-o țară socialistă, ce creează de pe pozițiile înaintate ale clasei muncitoare, trebuie să arate nu numai ce *înseamnă* războiul; ci să arate *lupta* pentru pace a țărilor socialiste, să arate forța mișcării pentru pace, să *mobilizeze* oamenii muncii la lupta pentru întărirea patriei și a lagărului socialist, a unității țărilor socialiste. Avem nevoie de piese care să demaște pe imperialiștii provocatori de război, piese care să insufle încredere în tăria forțelor păcii, a lagărului socialist.

Alte piese care își plasează acțiunea în realitatea noastră prezintă conflicte foarte puțin comune cu socialismul, cu *noul* din conștiința oamenilor; prezintă ideile, personajele într-un mod străin — îndepărtînd piesa de realitate, în general, și de contemporaneitatea socialistă, în special. Alte piese păcătuiesc prin neclaritatea mesajului pe care-l transmit, prin artificialitatea conflictelor, printr-o lumină falsă pe care o aruncă asupra politicii partidului, prin necunoașterea temeinică a vieții și realităților noastre. Asemenea piese, greșite și din punct de vedere ideologic, se dovedesc de aceea slabe, neconvingătoare.

Plenara din iunie a C.C. al P.M.R. a stabilit necesitatea fermității ideologice și a sporirii vigilenței revoluționare în opera de construire a socialismului atît în sectorul economic, cît și în cel ideologic. Din discuțiile pe care le-am avut în ultima vreme cu unii scriitori, ne-am convins încă o dată de dorința și hotărîrea lor de a aborda în piese temele cele mai importante ale realității noastre, de a oglindi viața actuală în cele mai caracteristice trăsături ale sale. Am desprins însă, în același timp, din aceste discuții, o oarecare lipsă de curaj și de încredere în propriile forțe. Desigur că scrierea unei piese de actualitate nu e un lucru ușor. Scriitorul se lovește de o serie de greutăți pe care le poate însă depăși dacă este călăuzit de o concepție înaintată, dacă se situează ferm pe poziții partinice. În activitatea noastră ne este călăuză linia partidului, care a fost și rămîne aceeași — linia construirii socialismului în industrie și agricultură, a făuririi unei culturi noi, a promovării artei și literaturii realist-socialiste. Partidul a cerut și cere scriitorilor să creeze lucrări inspirate din munca și lupta poporului pentru construirea socialismului, lucrări cu un conținut bogat de idei, scrise într-o formă artistică aleasă. În raportul la Congresul al II-lea al P.M.R., tovarășul Gheorghiu-Dej spunea: *„Poporul cere scriitorilor și artiștilor opere care să înfățișeze esența fenomenelor social-istorice descrise, să prezinte realitatea noastră în continuă dezvoltare, să redea toată bogăția ei inepuizabilă, toată multilateralitatea ei și, înainte de toate, să înfățișeze uriașa muncă creatoare prin care poporul construiește noua orînduire și se transformă el însuși. Publicul nou, setos de frumos, cere creatorilor ca operele lor să fie făurite la un înalt nivel de măiestrie, așa cum merită temele cărora le sînt consacrate*".

Orice operă de artă care contribuie la realizarea acestei mărețe sarcini trasată de partidul clasei muncitoare, slujind cauza educării maselor în spiritul comunismului, al patriotismului socialist, al internaționalismului proletar, este promovată și sprijinită pentru a-și găsi cît mai repede drumul către spectatori. Nu se pot bucura însă de adeziune acele piese care nu au un conținut limpede de idei, sau care nu militează pentru cele mai înaintate idei ale timpului nostru. Bineînțeles nu se bucură de prețuire nici acele piese care, în ciuda unor idei limpezi, nu au valoarea artistică necesară transmiterii convingătoare, în imagini artistice, a acestor idei.

Oamenii de artă trebuie să înțeleagă în mod just exigența noastră sporită față de creația dramatică. Nu există nici un motiv de șovăială, de teamă sau nesiguranță. Realitatea noastră bogată oferă la tot pasul teme interesante, probleme de rezolvat, conflicte puternice, în care se evidențiază forța de nebiruit a noului. Fiecare reportaj din uzine și de pe ogoare, publicat în presa noastră, conține cel puțin o temă interesantă, aptă de a deveni sîmburele unei piese de teatru. Există în viața din jurul nostru o multitudine de probleme, de ciocniri, care-și cer rezolvarea. Dramaturgul este dator însă să cunoască viața, să se inspire din realitate. Dramaturgul e dator să cunoască profund procesele de transformare a societății noastre, să cunoască transformările petrecute în mentalitatea oamenilor, să-și îmbogățească experiența de viață. Dramaturgul n-are nevoie să inventeze conflicte artificiale. Viața îi oferă destule conflicte reale, iar dramaturgul nu are decît să aleagă. Greutatea alegerii izvorăște, pe de o parte, din însăși mulțimea și varietatea temelor oferite de viață, pe de altă parte, din dificultatea de a alege tocmai acea temă care să răspundă cu adevărat problemelor și preocupărilor majore ale oamenilor muncii și care să contribuie, prin tratarea ei artistică, la formarea înaltei conștiințe a omului nou, constructor al unei noi societăți.

O privire de ansamblu asupra șantierului creației dramatice actuale, asupra angajamentelor făcute de autori cu teatrele, ne descoperă faptul că orizontul tematic este încă foarte restrîns. Autorii noștri s-au apropiat încă în mică măsură, în noile lor lucrări, de viața și eforturile muncitorilor din fabrici și uzine, ale constructorilor de pe marile șantiere ale țării, în încercarea de a dezvălui chipul luminos al unor conducători din cele mai importante sectoare din industrie, agricultură etc. Nu avem o piesă care să prezinte atitudinea nouă față de munca liberă și creatoare, să dezvăluie psihologia omului muncii, noile sale relații în cadrul colectivului de muncă, atitudinea creatoare — cu adevărat comunistă — față de îndatoririle sale, legătura indisolubilă dintre interesele personale și cele sociale, priceperea oamenilor de a gîndi în spiritul intereselor de stat. Este așteptată piesa care să vorbească poporului despre lupta partidului nostru pentru eliberarea țării de sub jugul fascist, de sub jugul exploatării, despre educația oamenilor muncii în spirit patriotic, în spiritul dragostei pentru mărețele înfăptuiri săvîrșite de clasa muncitoare din țara noastră, în frunte cu partidul ei. Ne trebuie piese valoroase, care să aducă în scenă problemele profunde ale tineretului nostru, ale formării caracterelor tinere, procesul de afirmare a eticii noastre comuniste. Sînt puține piesele consacrate luptei împotriva unor dușmani cumpliți ai omului — filistinismul și meschinăria în gîndire, în muncă, în viață.

Există în portofoliul Direcției Teatrelor din Ministerul Învățămîntului și Culturii și în cele ale teatrelor, numeroase piese care încearcă să vorbească despre actualitate. Din nefericire, unele din aceste piese reduc contemporaneitatea numai la temă.

Chiar în lucrări care tratează teme de actualitate se constată o oarecare rămînere în urmă a unor dramaturgi față de viață. Astfel, cele mai multe piese din viața satului rămîn, din punct de vedere al conținutului, la stadiul primelor noastre piese despre colectivizare, apărute în 1950, adică oglindesc faza de început, a înființării gospodăriilor agricole colective sau a întovărășirilor. Găsim de cele mai multe ori aceeași figură centrală a mijlocașului șovăielnic, al cărui proces de conștiință se rezolvă prin hotărîrea de a intra în gospodăria colectivă, mai ales după ce a descoperit ticăloșia chiaburilor. Asemenea piese ne sînt fără îndoială necesare. Dar problemele transformării socialiste a agriculturii sînt mult mai complexe și mai variate. Deși procesul colectivizării este în plină desfășurare, apare nejustă limitarea tematicii pieselor la unica problemă a aderării sau nonaderării la înființarea colectivei. Interesantă și necesară ar fi înfățișarea muncii însuflețite din cadrul gospodăriilor colective, a greutăților ce se ivesc în procesul de muncă, a succeselor obținute pe baza înfrîngerii neajunsurilor inerente oricărui început.

Important și necesar ar fi să se vorbească despre lupta pentru întărirea și dezvoltarea economică a unităților existente în sectorul socialist, cooperatist, despre conflictele care se nasc între vechea mentalitate de proprietar particular și noua mentalitate socialistă, despre îmbinarea intereselor obștești cu cele individuale, despre noile cadre din acest sector și mai cu seamă despre formarea în acest proces a omului nou de la sate, a noii sale conștiințe.

Din analiza șantierului se remarcă o serie de piese care, prin titlul și tematica lor, anunță unele perspective îmbucurătoare.

În afară de M. Beniuc, care — poet — ne-a dăruit prima lui lucrare dramatică : *Rețeaua subterană ;* în afară de lucrările făgăduite de Aurel Baranga, Radu Boureanu, Lucia Demetrius, Mihail Davidoglu, Al. Mirodan a scris o piesă închinată luptei U.T.C. în primul an după eliberare ; Horia Lovinescu ne anunță, pentru sfîrșitul acestui an, o nouă lucrare de actualitate ; Victor Bîrlădeanu definitivează textul piesei *Orașul fără istorie,* în care înfățișează un conflict interesant, legat de construirea unui nou oraș în patria noastră ; Tiberiu Vornic promite să termine în curînd piesa intitulată *Omul cu inima de piatră,* în care va înfățișa procesul de conștiință al unui bătrîn miner ; Teofil Bușecan a terminat prima versiune a piesei *A opta minune,* inspirată din viața studenților clujeni ; Ștefan Tita scrie o piesă al cărei conflict se petrece, de asemenea, în mediul studențesc. Noi piese mai au în lucru Vornic Basarabeanu și Dan Negreanu. Se află în faza de definitivare piese închinate aniversării Centenarului Unirii Țărilor Romîne, scrise de Mircea Ștefănescu și Tudor Șoimaru. Se lucrează la dramatizarea cîtorva lucrări de proză, printre care *A venit un om* de Francisc Munteanu (în dramatizarea autorului), *Străinul* de Titus Popovici (dramatizare de G. Dem. Loghin, Ina Ottilia și autorul romanului), *Derbedeii* de Nicuță Tănase (dramatizare de Virgil Stoenescu)... Șantierul creației dramatice numără cîteva zeci de piese, care se află într-un stadiu mai mult sau mai puțin înaintat.

Mai mult decît altădată teatrele s-au arătat hotărîte să-și îndeplinească sarcina stimulării creației originale și au încheiat contracte cu dramaturgii. Cu foarte puține excepții, toți autorii dramatici s-au angajat prin contracte să predea teatrelor lucrări noi, inspirate în marea lor majoritate din viața de azi a patriei noastre.

Sperăm că contractele încheiate cu autorii se vor concretiza în piese de teatru valoroase din punct de vedere ideologic și artistic. Trebuie să arătăm totuși că analizînd lista contractelor încheiate de minister și de unele teatre în ultimii 2—3 ani, observăm cu tristețe că termenele predării lucrărilor au trecut de mult, și nu puțini autori par să fi uitat de angajamentele luate. Unii autori angajează mai multe lucrări deodată, sau succesiv, fără să se îngrijească apoi și de realizarea lor, ceea ce aruncă o umbră de îndoială asupra seriozității angajamentului lor.

Oricum, numărul mare de contracte încheiate de teatre și de minister dovedește că munca autorilor dramatici se bucură de interesul și sprijinul organelor și forurilor menite a stimula și îndruma creația dramatică originală.

S-a dovedit în ultima vreme interesul deosebit al teatrelor pentru punerea în scenă a lucrărilor originale. Începutul acestei stagiuni a adus pe scenele teatrelor noastre o serie de spectacole cu piese originale, la un nivel de interpretare actoricească, regizorală și scenografică remarcabil. Festivalul teatrelor dramatice, încheiat de curînd, a dovedit cît de mare e dorința artiștilor noștri de a-și pune talentul în slujba valorificării dramaturgiei originale, a interpretării pieselor inspirate din realitatea noastră actuală.

Piesa originală nu mai este cenușăreasa repertoriului. O dovedește, de altfel, și numărul mare al spectacolelor cu piese romînești din stagiunea trecută și din cea actuală. Lipsurile care mai există pe alocuri se lichidează treptat. Dramaturgii au deci prilejul să-și vadă munca creatoare răsplătită și prețuită după cum merită. Credem că ei trebuie să răspundă prin scrierea unor piese din ce în ce mai bune, mai aproape de viață, de cerințele spectatorilor.

Consfătuirea noastră de azi va contribui, nădăjduim, la clarificarea unor probleme privind situația actuală a creației noastre dramatice.

Spectatorii cer mereu noi și noi piese, care să le stimuleze imaginația, să-i emoționeze, să-i înflăcăreze pentru idei noi și să-i mobilizeze pentru înfăptuirea unor acțiuni noi și îndrăznețe pe drumul construirii socialismului. Piesele noi sînt necesare teatrului nostru ca aerul și ca apa; sînt necesare ca hrană spirituală spectatorilor. Și nu e vorba de orice fel de piese, ci de acelea în care să clocotească patosul revoluționar al zilelor noastre.

În viitoarea stagiune vom sărbători 15 ani de la eliberarea patriei de sub jugul fascist. Așteptăm de la dramaturgi piese care să oglindească măreţul act al eliberării, care să surprindă cele mai importante aspecte ale realității noastre, care să vorbească despre uriașele succese ale oamenilor muncii în cei 15 ani de la eliberare. În vederea realizării a cît mai multe și mai bune piese, ministerul organizează în cinstea acestei sărbători un concurs de creație, dotat cu premii însemnate, și care va fi desigur un nou stimulent pentru mobilizarea tuturor forțelor creatoare ale întregului nostru front dramaturgic.

Sîntem convinși că secția de dramă a Uniunii Scriitorilor nu se va da în lături de la sarcinile ce-i incumbă în stimularea și sprijinirea efectivă a creației dramatice, prin organizarea dezbaterilor creatoare pe marginea unor piese de teatru, prin analiza creației unor dramaturgi, sau găsind forme noi de îndrumare permanentă a dramaturgilor. Un contact mai strîns cu Direcția Teatrelor nu ar putea decît să faciliteze elucidarea unor probleme dificile ce stau în calea creatorilor.

Dramaturgia noastră a obținut succese remarcabile în acești 15 ani.

Dramaturgii tineri și vîrstnici au făcut în repetate rînduri dovada talentului și calităților lor deosebite. Ne-am bucurat împreună, an de an, de succesele dramaturgiei romînești, atît în țară cît și peste hotare. Avem un mare număr de dramaturgi înzestrați cu mult talent, capabili să creeze lucrări valoroase și inspirate din actualitate.

Sîntem ferm încredințați că dramaturgii noștri vor răspunde și de acum înainte cu cinste sarcinilor trasate scriitorilor de către partid și vor da teatrelor noastre noi creații bogate în idei, emoționante și convingătoare, lucrări de o înaltă măiestrie artistică, spre bucuria milioanelor de spectatori.

AUTORII NOŞTRI DRAMATICI ÎN PLINĂ CREAŢIE

ŞANTIER

Prima parte a stagiunii în curs n-a fost deloc bogată în surprize pentru spectatorii care aşteptau nerăbdători noile creaţii ale autorilor dramatici. Ba, am putea spune că surpriza a fost tocmai absenţa acestor piese noi în repertoriile teatrelor din toată ţara.

Din fericire, partea a doua a stagiunii nu va mai înşela aşteptările. Lumea dramaturgilor e în plină efervescenţă creatoare.

Au intrat în repertoriile teatrelor cîteva piese noi, a căror tematică şi realizare artistică îndreptăţesc o privire optimistă asupra destinului lor în faţa publicului. Tema istorico-patriotică se învecinează cu tema celei mai arzătoare actualităţi ; drama profundă a conştiinţelor şi a concepţiilor de viaţă stă alături de comedia sprintenă şi acidă ; numele dramaturgilor consacraţi apar la rampă lîngă numele unor debutanţi plini de promisiuni.

Astfel, Centenarul Unirii Ţărilor Romîne este cinstit prin reprezentarea celor două piese scrise în acest scop de Mircea Ştefănescu şi Tudor Şoimaru. Fără a fi un pretext de evadare din actualitate, tema istorică serveşte drept memento patriotic spectatorilor de azi, care au prilejul unei pătrunderi emoţionante în trecutul patriei, pentru cunoaşterea înaintaşilor luptei pentru progres şi democraţie.

Ca un altfel de memento, Al. Kiriţescu a realizat dramatizarea unor schiţe de A. Bacalbaşa, pe care le-a reunit sub titlul Moş Teacă, *într-o comedie satirică, biciuind racilele vechii armate.*

Oricît ar fi de utile şi ispititoare aceste călătorii în trecut, interesul spectatorilor se îndreaptă însă cu predilecţie spre actualitatea dramatică a zilelor noastre, în care se prefac şi se formează conştiinţe şi destine, în plin clocot de făurire şi creştere a unei lumi noi. De aceea, piesele inspirate din actualitate sînt mai numeroase, iar tematica lor e extrem de variată. Acelaşi sector de viaţă dă naştere unor teme diverse, după cum diverse sînt personalităţile scriitorilor.

Din lumea satului de azi, poetul Mihai Beniuc — a cărui înrolare în rîndurile dramaturgilor e salutată cu îndreptăţită căldură — a ales tema luptei oamenilor cinstiţi împotriva duşmanilor regimului nostru şi a scris Reţeaua subterană.

Aceeaşi realitate a satului i-a oferit debutantului în dramaturgie, Paul Everac, materialul unei interesante drame, Poarta, *în care se urmăreşte procesul de descompunere a lumii vechi a chiaburilor, sub influenţa şi prin acţiunea fermentului lumii noi, a oamenilor cu o conştiinţă înaintată, stăpîni azi pe bunurile de care au fost jefuiţi în trecut. Din satul dobrogean de azi s-a inspirat şi M. Davidoglu în piesa* Uriaşul din cîmpie.

Eroicul act al eliberării patriei noastre de sub fascişti, precum şi epoca imediat următoare au atras mai multe condeie acum, în preajma aniversării celor 15 ani de la 23 August 1944. „Gazeta literară" a publicat fragmente din piesa lui Al. Mirodan Reportaj '45, *din piesa lui Titus Popovici* Passacaglia *(va rămîne oare cu acest titlu ?). Horia Lovinescu va fi prezent la această însemnată sărbătoare a poporului nostru cu* Surorile Boga, *o piesă în care autorul* Citadelei sfărîmate *dovedeşte o maturitate ideologică sporită. Alţi dramaturgi şi-au angajat uneltele de lucru în serviciul aceleiaşi înălţătoare teme. Există condiţii certe pentru ca stagiunea 1959—60 să se deschidă în ziua de 23 august 1959 cu piese noi, prinos de emoţie artistică cinstind marea sărbătoare.*

Nu e în intenţia noastră să expunem aici întregul şantier. El este bogat în lucrări începute, în lucrări încheiate şi, mai ales, în surprize.

Pentru a nu ne menţine însă în domeniul unor date abstracte, al unor nume de autori care făgăduiesc şi al unor teme schematic îmbrăţişate pentru a deveni *opere, ne bucurăm să înfăţişăm cititorilor, şi* concret, *frînturi din două piese, care la data scrierii acestor rînduri se aflau într-o fază foarte înaintată.*

Iată-ne, aşadar, în domeniul certitudinilor.

SURORILE BOGA

de

HORIA LOVINESCU

Intr-un oraş de provincie, de undeva din Moldova, trei surori, surorile Boga, îşi trăiesc fiecare un destin aparte, profilat pe fondul social şi influenţat de marile prefaceri ce au loc în preajma lui 23 August.

Una din surori este medic, o femeie înţeleaptă, care ia viaţa în serios şi caută s-o înţeleagă cît mai bine. În calitatea ei de medic are prilejul ca, îngrijind pe un luptător comunist din ilegalitate, să-şi dovedească — încă înainte de evenimentul care a schimbat făgaşul pe care mergea ţara noastră — ataşamentul faţă de ideile noi pentru care luptă muncitorul Pavel Golea. Deşi în anii maturităţii şi fără să cunoască bucuria unui cămin, ea nu-şi pierde nădejdea intr-o viaţă mai bună, ci găseşte, în această împrejurare, un orizont nou, către care se îndreaptă cu paşi fermi, stimulată de exemplul fostului ei pacient, devenit după eliberare secretarul unei organizaţii de partid. Muncitorii sînt pentru ea mai familiari şi mai apropiaţi sufleteşte şi spiritualiceşte decît rudele ei adevărate, mic-burghezi trăiţi în satisfacţiile meschine individualiste şi în dezinteres faţă de restul oamenilor.

Cea de a doua soră, măritată cu un inspector financiar, aduce în piesă atmosfera de decrepitudine şi imoralitate a lumii burgheze din care face parte. Drama ei este de fapt o aventură, dar prefacerile sociale o înrîuresc pînă la urmă şi pe ea, determinînd-o să-şi caute un alt drum în viaţă.

A treia soră, cea mai mică, trăieşte un timp nenorocirea de a-şi fi pierdut pe front soţul, pe care-l iubeşte, şi pe care-l crede mort. Nu o cuprinde însă desperarea şi nu o paralizează durerea. Tragedia pe care o încearcă descoperind că soţul ei a devenit trădător de ţară, îi înalţă conştiinţa, îndrumînd-o să se consacre cu toată rîvna muncii pe tărîm obştesc, unde pînă la urmă ajunge să-şi afirme destoinicia : după 23 August, ea va fi chemată să conducă treburile tîrgului în calitate de primar.

Conjunctura aceasta istorică, surprinsă de autor în perimetrul unei aşezări mărunte, ce pare aproape că se pierde pe hartă, este deosebit de bogată în întîmplări cu semnificaţie generală. Peisajul uman al piesei este de asemenea variat şi convingător. Dramele personale nu rămîn simple cazuri fără ieşire. Personajele aduse de Horia Lovinescu îşi află noi orizonturi tocmai prin felul cum participă la marile prefaceri aduse de răsturnarea dictaturii fasciste, la 23 August. Desigur că, pentru a-şi putea mai bine contura personajele, autorul a căutat să le surprindă mai ales prin contrast, prin tendinţele atît de diverse şi de contradictorii ce au caracterizat acea epocă. De aceea, el a populat piesa cu o întreagă galerie de tipuri, a încercat să redea vibraţia caracteristică acelei perioade de început înnoitor al istoriei contemporane a ţării noastre.

Fragmentul pe care-l publicăm ilustrează tocmai această latură a piesei — bogăţia de tipuri şi atmosfera epocii, prinse în ceea ce au ele mai viu.

ACTUL II

Tabloul 2

Scena e împărțită în două. În dreapta sediul județenei de partid, din care vedem biroul lui Pavel. Fereastra biroului dă spre piața orașului, din care vedem un fragment, care ocupă partea stîngă a scenei. Vor fi deci două locuri de acțiune : piața și biroul. Sub zidul clădirii, paralel cu rampa, trece o stradă care duce în piață. Lipită de zid o bancă. Secretara lui Pavel, o femeie de vreo șaizeci de ani, un tip clasic de fată bătrînă, intră la ridicarea cortinei în biroul lui Pavel, cu un pahar și o floare în mînă. Sună telefonul.

SECRETARA : Allo ! Da, vă rog. Județeana. Nu, tovarășul Golea absentează momentan. Poftim ? Am spus că lipsește. *(închide telefonul și aranjează floarea pe birou. Se sună din nou.)* Allo ! Nu, n-a venit încă. E plecat la Frumoasa. Vă rog, vă rog... Poftim ? Eu ? Nu v-am rugat nimic. A, am spus așa din politețe. Poftim ? Ce să fac ? Unde să mă duc ? Allo ! *(închide mirată telefonul. Se așază pe un scaun și începe să citească. Ușa se deschide și apare un muncitor.)*

MUNCITORUL : Noroc ! Tovarășul Golea nu e aici ?

SECRETARA : Nu. Poftiți vă rog dincolo, dacă vreți să-l așteptați. De ce vă uitați așa la mine ?

MUNCITORUL *(dîndu-i tîrcoale, mirat de înfățișarea ei anacronică)* : Dumneata ești membră de partid ?

SECRETARA : Da. De ce mă întrebați ?

MUNCITORUL : Așa, de curiozitate. *(se uită la cartea din mîna ei)* Păi bine, tovarășă, de ce citești cărți imperialiste ? Nu știi ce scria Marx ? Jos imperialismul !

SECRETARA : E de Pierre Loti. E o carte plină de poezie și care pledează pentru emanciparea femeilor turce, închise în secolul al XIX-lea în haremuri.

MUNCITORUL : Aha, lupta pentru egalitatea în drepturi. Auzi domnule, de ce le arde. Haremuri... Destrăbălare capitalistă. Ei bine, atunci eu vin mai tîrziu. Noroc ! *(se întoarce din ușă)* Și fii mai proletară, tovarășă, mai bărbătoasă. Noroc ! *(iese)*

SECRETARA *(umflîndu-și pieptul și luîndu-și un aer dîrz, ridică mîna cu pumnul strîns)* : Noroc ! *(mai încet ca pentru ea)* Să dea dumnezeu ! *(fredonează Internaționala și iese. Biroul rămîne gol. Pe stradă apar doi tineri muncitori cu lopeți pe spate.)*

PRIMUL TÎNAR : Totdeauna trebuie să alerg după tine. Nu poți fi și tu o dată punctual ?

AL DOILEA : Are, mă, niște ochi de te bagă în boale.

PRIMUL : Fă-ți întîi orele de muncă voluntară și pe urmă ține-te de fuste.

AL DOILEA : Ce știi tu, mă, ce-i dragostea ? I-am spus să vină azi să mă vadă cum lucrez pe șantier. I-am spus că-s șef de echipă. Așa că, să nu mă dai de gol.

PRIMUL : Șeful chiulangiilor. N-ai conștiință de clasă.

AL DOILEA : Ce n-am, mă ? De unde știi tu că n-am ? Mi-ai făcut tu percheziție și n-ai găsit-o ? *(către un muncitor care lipește un afiș)* Să trăiești nea Matache ! Ce mai scrie azi la gazeta matale ?

MUNCITORUL : Citește și tu.

AL DOILEA *(citind)* : Totul pentru front, totul pentru victorie ! Jos sabotorii ! Nu-i concret, tovarășe. *(Dar muncitorul a plecat și în locul lui a apărut un sergent de stradă.)* Cu nume, tovarășe. *(Scoate un creion și scrie silabisind)* Jos prefectul Mărculescu. *(se întoarce)* Ei ?

SERGENTUL *(plesnind în el)* : Hm ! Prefectul e numit prin orden de la Țentru. Prin orden de la guvern, mă !

AL DOILEA : Atunci : Jos guvernul ! E bine ?

PRIMUL TÎNAR *(din culise)* : Costică !

AL DOILEA : Ho, că vin, doar nu dau turcii. Am ținut și eu o prelucrare. *(către sergent)* Lămurit, șefule ? *(iese)*

SERGENTUL : Dumnezeii și grijania ta. *(Vrea să rupă afișul, dar prin piață trece un grup de tineri în marș, cu unelte pe umeri și cîntînd. Sergentul începe să se scobească preocupat în nas.)*

UN TÎNĂR *(din marginea grupului, strigînd)* : Trăiască munca de reconstrucție a țării !

GRUPUL : Ura ! Ura ! *(ies din scenă ; de după colț apar doi domni care se uită în urma grupului)*

PRIMUL DOMN *(arătînd cu bastonul după grupul tinerilor)* : De unde or fi ieșit toți derbedeii ăștia ?

SERGENTUL : Să trăiți cucoane Vasilică, s-au desfundat mahalalele, nu mai e de trăit.

AL DOILEA DOMN *(arătînd afișul)* : Și porcăriile astea se lipesc pe ziduri, sub nasul dumitale.

SERGENTUL : Ce să fac, domnule colonel, nu mai este autorități. Cum zici ceva, cum te face facist și colbo... colboroționist. *(vrea să rupă afișul).*

PRIMUL DOMN *(așezîndu-se pe bancă) :* Lasă-l ! Lasă-i să mîzgîlească pereții, că or să-i șteargă cu limba.

SERGENTUL : Să vă audă dumnezeu, cucoane Vasilică. Că eu... *(la un semn al primului domn)* Scuzați, să trăiți cucoane Vasilică, să trăiți domnule colonel. *(Pleacă și înainte de a ieși se întoarce și mai spune)* Trăiască majestatea sa și partidul liberal !

AL DOILEA DOMN *(arătînd cu capul după el) :* N-a murit încă poporul nostru, domnule Găleanu.

PRIMUL DOMN : Poporul ! Fac politică de patruzeci de ani, colonele și știu cîte parale face poporul. Puterea nu se cîștigă fiindcă poporul ți-o dă, ci prin inteligență și hotărîre. Dacă ăștia ne împușcau pe toți la 23 august, nimeni n-ar fi protestat și puterea ar fi fost de mult în mîinile lor. Acum însă...

AL DOILEA DOMN : Acum ?...

PRIMUL DOMN : E prea tîrziu ! *(rîde)* Spune și dumneata dacă atunci cînd au intrat rușii ai fi îndrăznit să crezi că peste șapte luni, la cîrma țării va exista un guvern condus de un general, că pe prefectul nostru îl va chema Mărculescu și că noi doi vom fuma liniștiți cîte o țigară chiar la ușa sediului partidului comunist. *(serios)* Au pierdut partida.

UN FLAȘNETAR *(străbătînd piața) :* Trageți planeta. Ghicește trecutul, prezentul și viitorul. Ia planeta ! *(iese)*

AL DOILEA DOMN : Ar fi timpul să trecem la contraatac.

PRIMUL DOMN : Dar sîntem în plin contraatac, colonele : oamenii noștri au rămas în posturi de comandă, prețurile urcă, fabricile zac demontate, materiile prime dispar, moșiile nu se lucrează ...iar ei cîntă și lipesc afișe. Să-ți spun eu ceva *(se apropie și-i vorbește la ureche. În timpul acesta, în biroul lui Pavel intră furtunos Simion, urmat de secretară. Simion e în uniformă ostășească și se sprijină pe un baston, dar e aproape vindecat.)*

SIMION : Lasă-mă, tovarășă ! N-am timp acum să mă șterg pe picioare. Și închide, te rog, ușa pe partea cealaltă. S-a înțeles ? *(Secretara dă speriată înapoi, Simion vorbește la telefon.)* Dă-mi Frumoasa ! Comuna Frumoasa. Allo, primăria ? Cu tovarășul Golea. Cum ? Cine-i la telefon ? Tu, Postmantire ? Ce dracu faci acolo ? Ce ești ? Primar ? Io-te bre, s-a și făcut ? Bravo ! Și să fie într-un ceas bun. Da, aștept.

PRIMUL DOMN : Înțelegi ? Cu fiecare clipă care trece ei pierd o poziție. Sînt în plină derută.

AL DOILEA DOMN : Domnule Găleanu, tocmai de aceea ar trebui să trecem la o acțiune directă, violentă, să băgăm spaima în ei. Eu *(vorbește încet)*...

SIMION : Allo, da, eu sînt. Ce spui ? Cum, ați intrat cu plugurile în moșia Gorascăi ? Să trăiești o mie de ani, nea Pavele. Da, totu-i pregătit. De asta te-am chemat. Tineretul e mobilizat pe șantier, așa încît îl avem la îndemînă. Muncitorii au fost chemați la ora două. Ce anume ? S-a executat. Te așteptăm doar pe dumneata. Cum ? Aduci și oamenii din Frumoasa ? Allo, allo... *(se deschide ușa și intră secretara cu o mătură, în timp ce Simion începe să șonticăie de bucurie prin birou)* Știi să dansezi, tovarășă Grosu ? Învață repede că diseară dansăm la prefectură. *(iese în fugă)*

SECRETARA *(dă de două ori cu mătura pe jos, apoi spune) :* Ce oameni, domnule, ce oameni ! *(iese)*

PRIMUL DOMN *(ridicîndu-se de pe bancă) :* Pentru ceea ce propui dumneata ar trebui să găsim oameni, nu rahați.

. . . .

PARTEA LEULUI

de

CONST. TEODORU

Nici comedia, genul atît de iubit de publicul nostru, nu va fi neglijată în această stagiune. Se zvonise, nu de multă vreme, că în zilele noastre nu se poate scrie o comedie în care să se atace aspecte negative ale realității noastre și totuși să nu fie negativistă, în care să existe personaje pozitive și totuși să aibă haz. Că zvonurile acestea au fost pornite dintr-o falsă alarmă o dovedește comedia *Partea leului* de Const. Teodoru, din care publicăm un fragment.

Acțiunea se petrece pe un șantier, unde s-a prezentat de cîtva timp un nou adjunct al șefului de șantier, Bartolomeu Moțoc. Făcîndu-și repede complici din oamenii necinstiți de pe șantier, de tipul găinarului Pompilian, Bartolomeu Moțoc izbutește cîtva timp să-și facă mendrele, însușindu-și sume însemnate de bani în contul „muncitorului fruntaș" Pavel Balaban, pe care nu l-a văzut nimeni niciodată, nici măcar... inventatorul său, Bartolomeu Moțoc. Dar iată că funia se strînge la par, manevrele lui Moțoc se izbesc de intransigența oamenilor cinstiți și adevărul trebuie să iasă la iveală. Pînă atunci însă, autorul rezervă spectatorului cîteva surprize, care nu sînt mai puțin surprize pentru atoateștiutorul Bartolomeu Moțoc.

ACTUL II

Scena a șasea

(Bartolomeu, Pompilian, Valentina.)

. . . .

(Pe ușa din stînga intră Sanda.)

SANDA : Mă iertați. Meșterul Balaban nu e aici ?

POMPILIAN : Care Balaban ? A, Balaban... Da... E aici... Adică... *(desperat, cere ajutorul lui Moțoc)* Tovarășe Moțoc... Il caută pe Balaban...

BARTOLOMEU : Nu e aici ! E în delegație.

SANDA : A venit ! Am văzut la contabilitate. A făcut decontul.

POMPILIAN : Da... L-am fă... *(se corijează)* L-a făcut.

SANDA : Am nevoie de meșter ! Trebuie să calculăm...

BARTOLOMEU *(o intrerupe) :* O fi pe șantier ! Caută-l... În ce-l privește pe tatăl dumitale...

SANDA *(il intrerupe, la rîndul ei) :* Nu mai e nevoie ! Azi vine tovarășul Varlaam... O să vorbească cu el. *(ostentativ)* Vă mulțumesc ! *(iese)*

POMPILIAN : Tovarășe Moțoc... Se încurcă ițele... Au început să-l caute... Vine și ștabul...

VALENTINA : Cine ? Varlaam ? *(speriată)* Cînd vine ? C-a spus să nu mă mai prindă pe aici ! *(grăbită)* Eu... Eu plec... Mă duc acasă... Pa, Sache... *(din ușă)* Și cu telegrama ce fac ?

BARTOLOMEU : Nimic !

VALENTINA : Bine... Pa!... Şi nu uita să vorbeşti cu regizorul! *(iese)*

(Bartolomeu se plimbă nervos prin birou, Pompilian fuge după el.)

POMPILIAN *(cu sufletul la gură)* : Tovarăşe Moţoc... Eu... Eu nu ştiu cîte picioare am. Nu ştiu să cînt în cor... V-am spus : voiam să trăiesc o sută de ani... Nu mai vreau o sută. Optzeci, şaptezeci... Cîţi or fi, dar liber! Nu-mi trebuie afaceri mari... Nu-mi trebuie covor... Nu mai vreau nici bani, nici Balabani... Nu mai vreau nimic. Mie mi-e frică! E ruşine asta? Mie mi-e frică...

BARTOLOMEU *(se opreşte în loc. Il fixează)*: Şi mie. *(intră inginerul Sava)*

SAVA *(intră tumultuos, vociferînd)* : Pavel Balaban! Nici aicea nu e? Unde umblă, frate? *(lui Moţoc)* Omul dumitale! Poftim! Am întors tot şantierul pe dos după el! Unde e? Unde-i Balaban?

BARTOLOMEU : Nu v-aţi ciocnit pe scară? Acum a coborît! A fost să-mi lase cererea asta... *(arată cererea pe care o făcuse înainte)* Dacă fugi după el îl ajungi!

POMPILIAN : Dar să fugiţi repede! *(Sava iese în goană ; Pompilian, milog, către Moţoc)* Tovarăşe Moţoc... Am o rugăminte... Aş vrea să-mi împrumutaţi două cărţi...

BARTOLOMEU : Ce, ai înnebunit?

POMPILIAN : Nu!... Vreau să-mi împrumutaţi codul penal... Şi mersul trenurilor!

BARTOLOMEU : Nu fi prost, Pompilian! *(arată cererea de concediu)*

POMPILIAN : Zău dacă vă înţeleg. Un om ca dumneavoastră... Eu credeam că lucraţi numai în „stil mare"... Şi cînd colo, uite : cu Balaban ăsta... Să tremurăm atîta pentru cîteva prăpădite de sute pe lună... Zău dacă merită...

BARTOLOMEU : N-ai înţeles nimic, Pompilian! Nici nu-ţi dai seama ce reprezintă Pavel Balaban... Peste o lună, peste două... Sau poate o zi! Dacă întreabă cineva, de pildă „Unde e cheresteaua?"... Sau „Unde sînt sacii de la Ripiceni?"... Ştii ce se întîmplă? Nu ştii! Să-ţi spun eu : ordon o anchetă, constat dispariţia lui Balaban şi-l pun în urmărire! Acu' ai priceput ce reprezintă Balaban?

POMPILIAN : Am priceput, dar mie tot mi-e frică... Nu vedeţi? A început să-l caute lumea... Ce ne facem? Ce le spunem?

BARTOLOMEU : Uite salvarea noastră. Balaban pleacă în concediu... Astăzi. *(se uită la ceas)* Peste două ore se lasă lucrul pe şantier! Trebuie să cîştigăm aceste două ore... Pe-urmă... avem timp două săptămîni... În două săptămîni se pot întîmpla multe! Totul e să avem un răgaz de două săptămîni.

POMPILIAN : Mie mi-e frică să n-avem un răgaz de cinci ani!

Scena a şaptea

(Bartolomeu, Pompilian, Luigi, apoi Sava.)

LUIGI *(intră)* : Vă rog, meşterul nu-i aici?... Că am terminat cu stucatura... Poate acum să-l văd şi eu la faţă...

BARTOLOMEU : E aici, e aici...

POMPILIAN : Aici?

BARTOLOMEU *(nervos)* : Ce, nu l-ai văzut?

POMPILIAN : Ba da... L-am văzut... Am dat şi mîna cu el... *(arată mîna)* Uite, asta...

BARTOLOMEU *(arată uşa din dreapta)* : E dincolo... I-am dat să facă un tabel...

LUIGI : Pot să... *(face un pas spre uşă)*

BARTOLOMEU : Nu-l deranja... E un tabel urgent... *(deschide uşa şi simulează o convorbire cu cineva care s-ar afla acolo)* Mai ai, mai ai?... *(pauză)* Dar nu mai mult, că te caută lumea pe şantier... *(îşi scoate nervos o ţigară, o aprinde... întinde pachetul prin uşa întredeschisă)* Ia şi dumneata... N-ai pentru ce... *(închide uşa, se apropie de zugrav)* O ţigară?...

LUIGI *(refuză)* : Mai am încă din pachetul ăla...

BARTOLOMEU : Vine îndată... Aşteaptă-l afară.

(În tot timpul convorbirii simulate, Pompilian privise de la Bartolomeu la zugrav şi de la zugrav la uşă, făcînd o figură ca de pe altă lume. Cînd Bartolomeu închide uşa, răsuflă uşurat.)

LUIGI : Bine... Dar stau pe scară, că iar îl pierd... *(se îndreaptă spre uşa din stînga)*

POMPILIAN *(ca pentru el)* : Nu trăiesc eu o sută de ani... Nici 55 n-apuc! *(În clipa în care zugravul e gata să iasă, uşa se deschide brusc şi în scenă năvăleşte, mai nervos, inginerul Sava.)*

SAVA : Tovarăşe Moţoc! Balaban ăsta îşi bate joc de noi!

POMPILIAN *(tremurînd tot)* : Cum?... Nu l-aţi găsit?...

LUIGI : Păi e aici! Şi eu îl aştept! Face un tabel!

SAVA : Aici?

LUIGI *(liniştit)* : Dincolo! *(arată uşa din dreapta)* Aici!

SAVA : Aici? De dimineaţă-l caut! Bine că l-am găsit! *(face un pas energic spre uşă, pune mîna pe clanţă, izbucnind)* Ia ascultă, meştere!... *(deschide uşa. Bartolomeu e încremenit. Pompilian, tremurînd ca varga, îşi acoperă ochii.)*

Scena a opta

(Aceiaşi, plus Varlaam)

(Exact în aceeaşi clipă în care Sava deschide uşa din dreapta, se deschide şi uşa din stînga, pe unde intră inginerul Varlaam.)

VARLAAM *(intrînd)* : Bine v-am găsit, tovarăşi !

(Sava închide la loc uşa din dreapta şi se îndreaptă vesel spre Varlaam, care-i strînge mîna cu efuziune.)

SAVA : Bine aţi venit, tovarăşe Varlaam !

VARLAAM : Ei, lume nouă pe la noi... Dumneata eşti Bartolomeu Moţoc ? Nu ?

BARTOLOMEU : Da... *(caută cuvinte)* Îmi daţi voie... să vă întîmpin... Şi să... *(a găsit o soluţie)* Să mergem cu toţii să vă arătăm blocul cel nou... Blocul numărul unu, pe care-l predăm azi...

VARLAAM : Nu-i nevoie ! L-am văzut... Sînt de o oră pe şantier ! Am venit cu directorul I.L.L.-ului... Beneficiarul... A rămas la bloc... E frumos... Aţi lucrat frumos... *(îi întinde mîna zugravului)* Ce faci, Carusso ?

LUIGI : Ce să fac, tovarăşe inginer-şef ? Cu bidineaua... Şi... Cu papagalul...

VARLAAM : Bravo ! Pe cînd al nouălea ?

LUIGI : Viiine !

VARLAAM *(lui Pompilian)* : Şi tu ?

POMPILIAN *(se face mic, trece în spatele biroului)* : Şi eu ! *(face un gest de „întîmple-se ce s-o-ntîmpla !")*

VARLAAM : E bine că sînteţi mai mulţi aici ; am să vă dau o veste bună.

POMPILIAN : O aşteptăm... *(înghite un nod)* cu nerăbdare...

VARLAAM : Blocurile noastre sînt pentru muncitori... Repartiţia apartamentelor o face beneficiarul : I.L.L.-ul. Şi drept recompensă că am terminat lucrarea primului bloc cu aproape două săptămîni înainte de termen, s-a hotărît ca primul apartament să fie repartizat unui muncitor fruntaş de pe şantierul nostru !

(Aplaudă toţi în afară de Pompilian, care priveşte toată scena ca adormit. Bartolomeu îi face un semn cu cotul, Pompilian se „trezeşte" brusc şi începe să aplaude mai tare ca toţi.)

LUIGI : Şi pe cine cade pleaşca asta, tovarăşe inginer-şef ?

VARLAAM : Păi... *(scoate o cheie din buzunar)* : Cheia e la mine... Nu rămîne decît să fixăm împreună cui i-o dăm... *(arată pe Sava)* Sindicatul e aici... *(arată pe zugrav)* Partidul e aici... Conducerea... Sîntem amîndoi... Să decidem !

POMPILIAN : Da ! Eu sînt de acord !

VARLAAM : Ei ? Care-i mai bun ?

LUIGI : Buni sînt toţi...

VARLAAM : Da, dar aş vrea unul care s-a calificat pe şantierul nostru. Care a crescut odată cu şantierul. Odată cu blocul.

BARTOLOMEU *(care presimte ceva)* : Eu zic mai bine să-l dăm unui om vechi... Unui om care are nevoie... Cu familie numeroasă... L-aş propune pe Luigi...

LUIGI : Nu... Eu am ! Sînt alţii care au mai multă nevoie ! Eu, pîn-la 14 copii încap aici ! Pe-urmă, de la 14 în sus, cer eu singur...

VARLAAM : Eu m-am gîndit la cineva... S-a dus vestea pîn-la Valea Lupului *(lui Bartolomeu)* Şi dumneata mi l-ai lăudat... În scrisoarea aia... Un om nou... Harnic... De curînd la noi, dar care într-o lună a şi ajuns meşter !

BARTOLOMEU *(îngrozit, vrea să protesteze)* : E prea...

VARLAAM *(insistă)*: Nu, nu ! Să fie un exemplu !...

POMPILIAN *(cu o voce ca din mormînt)* : Da... Pentru noi toţi...

SAVA : E vorba de Balaban, nu ?

VARLAAM : Da ! Meşterul Pavel Balaban ! Lui i se cuvine apartamentul ! *(Toţi aplaudă, în afară de Bartolomeu, care e distrus. Pompilian îi face semn cu cotul.)* Vasăzică sînteţi de acord. Şi vestea cea bună vreau să i-o dau chiar eu. *(Cu cheia în mînă se îndreaptă spre uşa din stînga.)* Să mergem să-i dăm cheia !

SAVA : De ce pe acolo ? E aici !

VARLAAM *(bucuros)* : Aici ? Aaa !... Atunci te rog, tovarăşe Moţoc, pofteşte-l înăuntru.

(Cu mişcări de somnambul, Bartolomeu merge încet spre uşa din dreapta. Pompilian şi-a acoperit ochii cu amîndouă mîinile. E linişte. Bartolomeu apasă pe clanţă. Uşa se deschide încet, şi în pervazul ei apare un tînăr înalt, zîmbitor, cu o figură deschisă. Într-o mînă ţine un tabel. Cu cealaltă scoate dintre buze un chiştoc de ţigară.)

Scena a noua

(Aceiaşi, plus Balaban.)

BALABAN *(îi întinde tabelul lui Bartolomeu)* : Tabelul... E gata...

(Bartolomeu ia hîrtia cu mişcări de automat.)

BALABAN *(mai trage odată din chiştoc, apoi îl aruncă şi-l calcă)* : Faină ţigară mi-aţi dat...

VARLAAM *(spre ceilalţi, întrebător)* : Dînsul ?

BALABAN *(ceremonios)* : Îmi daţi voie... *(scoate şapca respectuos)* Meşterul Pavel Balaban !

Cortina

CONCURS DE DRAMATURGIE ÎNCHINAT CELEI DE A 15-A ANIVERSĂRI A ELIBERĂRII PATRIEI

Ministerul Învăţămîntului şi Culturii a iniţiat organizarea unui concurs de dramaturgie închinat celei de a 15-a aniversări a eliberării patriei noastre de sub jugul fascist. La concurs pot participa scriitori profesionişti şi debutanţi, cu lucrări destinate teatrelor dramatice, teatrelor de păpuşi şi tuturor formaţiunilor de teatru de amatori sau profesionist. În cadrul acestui concurs se include şi concursul anual „Vasile Alecsandri" organizat de Casa Centrală a Creaţiei Populare. Concursul este dotat cu premii în valoare totală de 160.000 lei, la care se adaugă şi suma de 32.500 lei pentru lucrările destinate concursului „Vasile Alecsandri".

În virtutea cerinţelor culturale sporite ale oamenilor muncii, concursul deschide dramaturgiei un prilej efectiv de îmbogăţire calitativă, de afirmare a unor talente noi, de stimulare la realizarea unor opere de înaltă valoare ideologică şi artistică.

Publicăm mai jos condiţiile de participare la concurs:

La concurs se vor prezenta lucrări inspirate din actualitate, oglindind momente şi probleme esenţiale ale luptei poporului pentru eliberarea patriei noastre şi pentru construirea socialismului, ca de pildă: lupta clasei muncitoare condusă de P.C.R. împotriva exploatării şi a fascismului; pregătirea insurecţiei armate şi înfăptuirea actului de la 23 August 1944, în condiţiile înaintării victorioase a armatei sovietice eliberatoare; lupta clasei muncitoare sub conducerea P.C.R. pentru doborîrea de la putere a reprezentanţilor claselor exploatatoare şi instaurarea regimului democrat-popular; rolul conducător al comuniştilor în realizarea transformărilor revoluţionare petrecute în ţara noastră în cei 15 ani; creşterea conştiinţei revoluţionare a oamenilor muncii de la oraşe şi de la sate, din industrie şi din agricultură, în cadrul procesului de industrializare socialistă a ţării, de transformare socialistă a satului; procesul de formare a unei noi intelectualităţi legată de popor, devotată patriei socialiste; lupta împotriva ideologiei burgheze, împotriva rămăşiţelor capitalismului în societatea noastră, împotriva individualismului şi a spiritului de proprietate; lupta împotriva birocratismului, a nepăsării faţă de interesele colectivităţii, împotriva concepţiilor burgheze şi mic-burgheze despre viaţă şi societate, împotriva carierismului şi împotriva tuturor racilelor moştenite de la societatea capitalistă; procesul de formare a omului nou, a noilor relaţii între oameni bazate pe etica comunistă; formarea unui nou tip de conducător de întreprindere industrială sau agricolă, de instituţie de cultură, în lupta pentru realizarea transformării revoluţionare a ţării; problema educării tineretului în spiritul eticii comuniste, al patriotismului socialist; formarea conştiinţei cetăţeneşti, a spiritului colectiv, ridicarea conştiinţei tineretului muncitor şi studios la nivelul înţelegerii răspunderii sale sociale; lupta împotriva şovinismului şi a naţionalismului burghez, rezolvarea problemei naţionale în condiţiile regimului democrat-popular; prietenia de nezdruncinat între poporul romîn şi naţionalităţile conlocuitoare; prietenia cu popoarele Uniunii Sovietice şi popoarele celorlalte ţări din lagărul socialist; orice alte teme şi probleme izvorîte din realitatea actuală, din procesul dialectic de făurire a unei noi societăţi, a unui om nou, care se transformă el însuşi în cadrul transformărilor sociale generale.

Pentru teatrele de păpuşi se va avea în vedere îndeosebi o tematică izvorîtă din necesităţile educării copiilor şi tineretului de vîrstă preşcolară şi şcolară, formarea conştiinţei lor de viitori cetăţeni ai patriei socialiste.

La concurs pot fi prezentate numai lucrări inedite, scrise fie în limba romînă, fie într-una din limbile naţionalităţilor conlocuitoare.

Pentru teatrele dramatice pot fi prezentate piese în trei acte (durata unui spectacol de teatru) în diverse genuri: drame, tragedii, comedii satirice, comedii lirice, piese, farse, vodeviluri etc.

Pentru teatrele de păpuşi pot fi prezentate piese într-un act, în două sau în trei acte.

Se vor prezenta la acest concurs şi acele piese într-un act sau în două acte, care în mod obişnuit se prezintă la concursul anual „Vasile Alecsandri" organizat de Casa Centrală a Creaţiei Populare.

Lucrările dramatice prezentate pentru concurs vor fi selecţionate de către un juriu stabilit prin ordin al ministrului Învăţămîntului şi Culturii.

Pentru cele mai bune lucrări se vor acorda următoarele premii şi menţiuni la propunerea juriului:

A. PENTRU TEATRELE DRAMATICE

a) *Piese în 3 acte*
Premiul I 25.000 lei
Premiul II 20.000 lei
Premiul III 15.000 lei
3 menţiuni a 10.000 lei
b) *Piese în 1—2 acte* (Concursul „V. Alecsandri")
Premiul I 15.000 lei
Premiul II 10.000 lei
Premiul III 7.500 lei

B. PENTRU TEATRELE DE PĂPUŞI

a) *Piese în 3 acte*
Premiul I 15.000 lei
Premiul II 10.000 lei
Premiul III 7.000 lei
3 menţiuni a 4.000 lei
b) *Piese în 1—2 acte*
Premiul I 8.000 lei
Premiul II 6.000 lei
Premiul III 4.000 lei
3 menţiuni a 2.500 lei

În ipoteza că va aprecia că nu se poate acorda vreunul dintre premiile prevăzute mai sus, juriul va putea să propună:

a) fie ca anumite premii să rămînă neacordate;

b) fie ca numărul sau cuantumul premiilor să fie modificate în limita sumei totale fixate.

Propunerile de premiere făcute de juriu sînt supuse aprobării Ministerului Învăţămîntului şi Culturii, care hotărăşte în mod definitiv cu privire la acordarea premiilor.

Lucrările premiate pot fi achiziţionate în vederea reprezentării şi ele vor fi recomandate atît pentru înscrierea în repertoriu cît şi pentru editare.

Piesele vor fi semnate cu un pseudonim şi vor fi însoţite de un plic închis în care se vor menţiona numele concurentului, adresa şi numărul de telefon.

Lucrările vor fi trimise pe adresa: Ministerul Învăţămîntului şi Culturii, Direcţia Teatrelor, Bucureşti, Raionul Gh. Gheorghiu-Dej, str. Spiru Haret nr. 12, cu menţiunea „pentru concursul de dramaturgie".

Termenul de predare a lucrărilor pentru concurs este de 1 aprilie 1959.

***

Sîntem încredinţaţi că scriitorii, profesionişti şi debutanţi, vor participa în număr mare la această confruntare de creaţie şi că roadele se vor arăta demne de prosperitatea teatrului şi a artei noastre realist-socialiste.

Horia Bratu

ACTUALITATEA – IZVOR AL VARIETĂŢII ŞI MULTIPLICITĂŢII STILURILOR

DRAMATURGIA ŞI MODALITĂŢILE CRITICII TEATRALE

Discuţiile din ultima vreme au subliniat în mod îndreptăţit acel adevăr, pe care unii din criticii noştri dramatici l-au cam uitat în focul activităţii lor de zi cu zi, şi anume că: teatrul, înainte de a fi spectacol, montare, regie, este literatură, este text, ascultă de legi caracteristice creaţiei literare în genere.

Desigur, primatul textului nu înseamnă numai reducerea la text, şi orientarea cronicii dramatice către analiza spectacolului de teatru este justificată. Aici, condiţia demonstraţiei, argumentării judecăţii de valoare pe baza unităţii dintre text şi spectacol, prin respectarea unităţii dintre conţinut şi formă, poate fi îndeplinită în modul cel mai adecvat. Cronica dramatică este, de fapt, foarte proprie unui exerciţiu periodic, ordinea de zi a problemelor fiind oarecum facilitată de cadrul fix, de schema generală a articolului. Creaţia dramatică nu se poate lipsi însă de o analiză directă a textului, de o analiză a piesei de teatru ca operă literară, şi mai ales, de acele priviri de ansamblu care să generalizeze *experienţa dramaturgiei* în diferitele ei stadii de dezvoltare, să scoată la iveală problemele ei concrete şi să-i fixeze liniile principale de perspectivă. Mai mult decît în oricare domeniu, empirismul tîrîtor este fatal în critica dramatică. Generalizarea experienţei literaturii dramatice în actualul stadiu al dezvoltării ei, sau sondarea posibilităţilor ei de viitor sînt menite, printre altele, să ducă la o rodnică atmosferă de lucru, în care să se discute deschis şi cu principialitate problemele fundamentale ale dramaturgiei noastre: prospectarea cît mai adîncă şi mai creatoare a realităţii şi, pe această bază, o mai mare varietate a modalităţilor dramatice, o nuanţare mai bogată a expresiei, o mai îndrăzneaţă căutare a formelor noi.

Nu putem să nu ţinem seamă de faptul că unui obiect nou îi corespunde o metodă nouă, că structura obiectului determină structura metodei. Tocmai această noutate de substanţă determină conceptul de dramaturgie revoluţionară, concept fundamental pentru înţelegerea nu numai a conţinutului, dar şi a formei, şi care se defineşte atît împotriva pseudorevoluţionarismului modernist (împotriva ideii că dramaturgia realist-socialistă apare pe un teren gol), cît şi împotriva ideii că sarcina ei este de a face variaţii noi pe teme date, împotriva tendinţei de a imita modelele trecute. *Inovaţii creatoare, pornind de la tematica fundamentală a contemporaneităţii, de la actualitate* — iată ideea care se impune cu precădere în stadiul de astăzi al dramaturgiei noastre.

Însă pentru ca această idee să pătrundă în conştiinţa cititorului, pentru ca ea să capete caracterul unei teze verificate, al faptului de necontestat, criticul de teatru are datoria să formuleze progresul dramaturgiei noastre noi în propoziţii clare, să dezvăluie esenţa acestui progres, realizările fundamentale, să găsească raporturile care leagă fenomenele literare între ele. Criticul literar marxist este permanent angajat într-o sarcină de totalizare, de asamblare coerentă a faptelor estetice cunoscute. El nu înscrie operele analizate într-o schemă preconcepută, însă nu poate invoca pretextul cronicii sau al analizei parţiale pentru a se refuza lecturii urmată de cercetarea implicaţiilor, a urmărilor posibile. În sens dialectic, critica este un registru de prospectare a devenirii fenomenului literar. Înţelegerea acestei deveniri implică o permanentă alegere şi confruntare, o considerare a interdependenţei fenomenului literar în întreaga lui complexitate. Un critic nu este un contemplator, ci se inserează istoricește în procesul de dezvoltare al unei literaturi, devine solidar cu ea și cu particularitățile dezvoltării ei. Critica dramatică, ca și cea literară, rămîne o continuă interogare și autodepășire, ea luminează nu opera ci sensul dezvoltării dramaturgiei, seria progreselor pe care aceasta le realizează. O dramaturgie care se „face“, și care în același timp rămîne să se facă, găsește în critică delegatul ei constant, care-i transformă particularul în universal. Criticul literar marxist nu merge pe „urmele“ sau în urma literaturii, nu urmărește traseul evenimentelor literare, nu reconstituie evenimentul, ci experimentează, emite ipoteze, întreprinde misiuni de recunoaștere, împinge discuția mereu înaintea literaturii.

Oglindirea cît mai veridică și mai artistică a tematicii contemporane, actualitatea, nu este o cerință de conjunctură, ci o categorie nodală a realismului socialist, fără de care nici nu poate fi înțeles specificul calitativ nou pe care literatura realist-socialistă l-a adus în dezvoltarea artistică a omenirii. Realism socialist înseamnă, în primul rînd, literatura ca parte integrantă a cauzei generale proletare, identificarea cu problemele concrete ale socialismului, participarea activă la opera de construcție, polemică cu trecutul de pe pozițiile proletariatului. De aici și concluzia că clasa muncitoare trebuie să se găsească în centrul acestei literaturi.

Actualitate înseamnă varietate. Ceea ce vrem să subliniem în paginile următoare este că actualitatea dramaturgiei, departe de a însemna o limitare a orizontului estetic, pune dimpotrivă la dispoziția scriitorului posibilități artistice infinit mai bogate decît orice epocă anterioară. Căci, creația epocii socialiste presupune datoria de a răspunde artistic unor realități infinit mai complexe decît tot ceea ce a văzut omenirea pînă acum, creează condițiile cele mai favorabile de afirmare a potențialului creator, scoate și mai mult la iveală goliciunea mediocrității. Din acest punct de vedere, dramaturgia noastră nouă a obținut remarcabile succese. Trebuie spus însă că ultimele două stagiuni au lăsat să se vadă o anumită îngustare a orizontului tematic, o abandonare parțială a problematicii centrale în favoarea unor preocupări periferice, iar pe unele din scenele noastre au apărut personaje purtătoare ale unor interese mărunte, egoiste, meschine, lipsite de o axă directoare.

Cu toate deficiențele repertoriului, un lucru reiese însă limpede din experiența ultimilor ani: actualitatea tematicii a dus în dramaturgia noastră la o multiplicitate de căutări, care — chiar dacă nu au dat întotdeauna rezultate — sugerează posibilitățile masive ale tematicii și varietatea deosebită pe care ar putea-o căpăta peisajul dramatic, în cazul cînd ele vor fi folosite. A demonstra aceasta este cu atît mai important cu cît o înțelegere simplistă a lucrurilor a răspîndit adeseori ideea falsă că actualitatea restrînge cîmpul căutărilor creatoare, sau că ar unilateraliza sensul dezvoltării dramaturgiei noastre. Există diferite categorii de argumente cu care se poate demonstra că lucrurile stau exact invers:

1) argumentul istorico-literar, pe care îl dezvăluie sensul întregii dezvoltări a dramaturgiei realist-socialiste;

2) explorarea posibilităților tematicii noastre contemporane în diferitele ei sectoare, și

3) experiența cea mai recentă a dramaturgiei noastre, chiar a începutului stagiunii actuale, cu toate proporțiile modeste pe care le prezintă încă repertoriul de azi.

GENEZA DRAMATURGIEI REALIST-SOCIALISTE ȘI CÎTEVA DIN STILURILE EI FUNDAMENTALE

Încă de la primele ei începuturi, dramaturgia realist-socialistă a demonstrat că în unitatea ei de concepție există posibilitatea unei varietăți a stilurilor și a mijloacelor, pe care nu a vădit-o niciodată dramaturgia pînă atunci. O varietate determinată de noul conținut.

Teatrul realist-socialist s-a născut în contact nemijlocit cu publicul, pe baza cerințelor imediate ale muncii ideologice, pe estradele colectivelor amatoare, sau pe scenele marilor teatre de azi. El a adus pe scenă un limbaj înțeles de toată lumea, limbajul precis al unei revoluții sociale, precum și evenimente pe care fiecare le-a trăit într-un fel sau altul. De la piesa lui Maiakovski *Misterul buf* — încă lipsită de o caracterizare ascuțită a personajelor, încă compozită, grevată de unele efecte futuriste, însă indiscutabil inovatoare, atît prin idei și imagini cît și prin forma sa exterioară — și pînă la piesele „fondului de aur" : *Uraganul, Liubov Iarovaia, Trenul blindat 14-69, Ruptura ;* de la comediile lui Boris Romașov și pînă la *Virineia* Lidiei Seifulina sau *Otrava* lui Lunacearski, dramaturgia realist-socialistă s-a impus prin noi idei, noi teme, noi conflicte, care au determinat noi caracteristici, noi legi ale construirii acțiunii.

Găsim în primul rînd piesele de tipul „clasic", în care conflictul de familie (coliziunile individuale) joacă un anumit rol, ele constituind resortul prin care se exprimă conflictul social-istoric. Într-adevăr, în *Liubov Iarovaia* a lui K. Treniov, sau în *Ruptura* de Boris Lavreniev, există și drame familiale și ciocniri personale. Desigur, este cu totul limpede că aici atît dramele personale cît și conflictele individuale sînt o consecință a luptei revoluționare. Marea Revoluție Socialistă a distrus liniștea în familia învățătoarei Iarovaia sau a căpitanului Berseniev. Ceea ce apropie aceste piese de tradiția anterioară dramatică este construcția clasică a conflictului, modalitățile de desfășurare a intrigii. Ceea ce le deosebește însă de piesele vechi (aici dăm trăsăturile generale, luate în totalitatea lor) este faptul că conflictele personale, familiale, apar aici tocmai pentru că reprezentanții unei familii, oricît ar fi de apropiați unii de alții, se află în lagăre diferite. Cu alte cuvinte, conflictul familial există în aceste piese, însă el nu este fundamental. Tema fundamentală este aici *lupta socială,* care în cele din urmă determină și intriga piesei și deznodămîntul ei, întreaga dezvoltare a evenimentelor.

De la dramele lui Gorki și pînă la *Invazia* de Leonov, un asemenea tip de piese va caracteriza în continuare o cale principală a teatrului realist-socialist, în perioada construirii socialismului.

Există apoi un alt tip de piese, pe care dacă l-am ilustra de pildă cu *Uraganul* sau cu *Trenul blindat,* ar fi și mai dificil de încadrat într-o teorie clasică a dramei. De fapt, care este intriga în *Uraganul?* Care îi este deznodămîntul? Cine este eroul principal? După cum se știe, în piesă este prezentată o capitală de district, în vîltoarea luptei revoluționare. Se arată greutățile acestei lupte și victoria asupra chiaburilor. Ciocnirile individuale, în sensul clasic al cuvîntului, joacă aici un rol minor. În *Trenul blindat* al lui Ivanov, e vorba de lupta partizanilor siberieni cu intervenționiștii și cu rămășițele alb-gardiștilor. Desfășurarea acestei lupte eroice, însemnătatea ei istorică, populară, și chiar — ca să spunem așa — general umană, influența bolșevicilor asupra masei țărănești, iată în mare și tema, dar și „intriga" *Trenului blindat.* Cu alte cuvinte, intriga individuală, peripețiile personale în desfășurarea acțiunii, deznodămîntul în sensul clasic al cuvîntului — adică tot ceea ce era considerat obligator în vechea teorie dramatică — nu există. De obicei, la baza conflictelor acestui tip de piese realist-socialiste stau nemijlocit ciocniri fundamentale sociale. S-ar putea eventual vorbi de vechile categorii dramatice și s-ar putea considera dezvoltarea luptei revoluționare drept *intriga* piesei, iar victoria revoluției (fie chiar numai într-un anumit sector) drept deznodămîntul piesei, însă aceasta înseamnă, de fapt, o folosire condiționată a termenului clasic.

POSIBILITĂȚILE NOII TEMATICI ȘI LĂRGIREA CÎMPULUI INVESTIGAȚIEI ARTISTICE

Această tendință spre varietate, această multiplicitate a prezentării conflictelor, rămîne o trăsătură fundamentală a dramaturgiei realist-socialiste în diferitele ei etape. Oare, etapa construirii socialismului este mai puțin bogată în conflicte, mai puțin spectaculoasă decît revoluția?

Tocmai de aceea, și dramaturgia noastră nouă a marcat, de la începuturile ei, această multiplicitate a stilurilor, această varietate de conflicte. Dacă Horia Lovinescu (în *Citadela sfărîmată)* și Lucia Demetrius (în *Cumpăna, Trei generații, Arborele genealogic)* continuă — ceea ce am denumit în mod convențional — tipul „clasic", Mihail Davidoglu (în *Minerii)* sau Aurel Baranga (în *Arcul de Triumf,* nu însă în *Iarbă rea)* se situează pe o linie intermediară, destinul personal al eroilor devenind, nemijlocit — fără intermediul unei drame de familie —, reprezentativ pentru un anumit proces social, pentru anumite categorii sociale. Anton Nastai este, prin toate împrejurările vieții sale, un reprezentant tipic al clasei muncitoare, o imagine reprezentativă a schimbării care s-a produs în masa de mineri. Munca nu reprezintă pentru el un scop în sine, cărbunele pe care-l scoate — și vrea să scoată din ce în ce mai mult — devine pentru ei simbolul „legăturii cu oamenii", iar prin munca sa, el are convingerea că va trăi „mai departe în o sută de mii de oameni".

Pasiunea lui Anton Nastai este „contagioasă" prin exemplu și cuprinde masa muncitorilor. Noe-baci, care a scos zeci de ani cărbunele cu dușmănie, dar l-a scos „că nu știa face alta", acum vrea să dea mai mult „că-i pentru noi"; Uj-baci ar vrea „să răstoarne muntele cu cărbunele în sus", să strîngă cărbunele „cum pasc vitele iarba", și chiar tînărul miner Iancu, reîntors de pe drumul trădării de clasă, „ar rupe piatra cu dinții și ar îneca valea cu cărbune".

În *Cetatea de foc* însă (ca și în *Iarbă rea* a lui Aurel Baranga), complexul proces autocritic al lui Petru Arjoca — și el reprezentativ pentru noua conștiință, pentru sentimentul solidarității și al răspunderii — se face prin intermediul unui conflict de familie, prin intermediul unei dileme tragice: a intra în fabrică sau a-și pierde fiul. El se hotărăște să se întoarcă la furnal.

În *Arcul de triumf* a lui Aurel Baranga, există germenele unui conflict „clasic" (Matei-Magda), însă piesa rămîne fundamental o frescă, o piesă social-istorică, care împletește o atitudine critică și satirică cu un patos dramatic autentic. E suficient să comparăm *Arcul de triumf* cu *Anii negri* sau cu *Orașul în flăcări* (primele de Aurel Baranga, ultima de Mihail Davidoglu) pentru a vedea că aceeași temă *a ilegalității*, același *conflict de bază* oferă nu numai posibilitatea unor *rezolvări diferite*, dar și a unor *stiluri diferite*, de la *fresca istorico-satirică*, pînă la *drama „universului închis"*. Și încă posibilitățile dramaturgiei cu tema ilegalității au rămas nevalorificate. Și încă avem în față un inepuizabil potențial de eroism autentic și de energie, pe care-l dezvăluie capacitatea de rezistență și de acțiune a comuniștilor în anii grei ai regimului burghezo-moșieresc. Să ne gîndim numai la dramatismul oricăreia din teribilele *greve ale foamei*, cu acea extraordinară selecționare „naturală" a forțelor și a caracterelor; să ne gîndim la tensiunea dramatică ce se obține prin simpla narare a desfășurării unor asemenea greve, cu rezistențele care se prăbușesc, cu trădările și lașitățile care se dezvăluie, cu oamenii adevărați care-și înving propria lor natură, cu solidaritatea excepțională a celor mai buni, și încă o asemenea narare făcută cu talent ar fi suficientă pentru scenariul unei drame autentice. Viața intensă care a clocotit în închisorile cu deținuți politici, lupta pe două fronturi, pe de o parte împotriva aparatului burghez de opresiune, pe de altă parte împotriva trădărilor ascunse ale fracționiștilor și capitularzilor, reprezintă izvorul uneia din cele mai puternice ciocniri de idei și caractere. Dar grevele? Dacă Galsworthy a reușit să facă dintr-o simplă grevă economică una din cele mai răscolitoare piese ale dramaturgiei britanice, în *Greva*, să ne gîndim o clipă numai la ce ar putea oferi întregul complex de relații al unei greve politice muncitorești, cu implicațiile ei sociale și familiale, cu procesul de maturizare a conștiințelor pe care-l prilejuiește, cu lupta împotriva sindicatelor galbene, cu afirmarea clasei muncitoare ca o forță determinantă în viața poporului.

Nu urmărim aici să cercetăm nenumăratele posibilități tematice ale dramaturgiei noastre noi. Vrem doar să subliniem că sarcinile dramaturgiei noastre — cu accentul care se pune pe actualitate și pe lupta eroică a clasei muncitoare — determină în fond o continuă lărgire a orizontului dramatic, o adîncire a problemelor și (ceea ce nu este mai puțin important) o varietate a stilurilor și a modalităților de expresie pe care nu am fi putut s-o întîlnim în vechea dramaturgie. E semnificativ că, în timp ce noua tematică a lărgit cîmpul investigațiilor artistice, piesele construite după vechiul calapod și în vechea factură, melodramele de tipul *Cazul doctorului Bergman*, comedioarele de tipul *Măștii lui Neptun* nu au făcut decît să repete și să se repete. Ele s-au dovedit anacronice, nu numai ca tematică și subiect, dar și din punct de vedere dramatic și stilistic, ducîndu-ne cu 30—40 de ani în urmă, spre Bernstein și Jacques Nathanson, care, cu toate că foloseau același decalc stilistic, au dispărut fără să fi lăsat nici o urmă. Este cea mai bună dovadă a lipsei de viabilitate artistică a unor atari piese.

TENDINȚELE STAGIUNII ACTUALE, TENDINȚE CĂTRE VARIETATE

Revenind la începutul acestei stagiuni, trebuie spus că în ciuda sărăciei de piese și a îngustării orizontului tematic, căutările creatoare n-au lipsit. *Fresca țărănească,* cu o intrigă de ansamblu minimă, pe planuri disparate, cu accentul pus pe autenticitatea comportărilor individuale „în schiță", cu suita de „tablouri de gen", a găsit în *Răzeșii lui Bogdan* de Ernest Maftei o întruchipare autentică. Față de criticile sau laudele care i s-au adus, trebuie să deosebim în această piesă intențiile autorului de ceea ce constituie propriu-zis slăbiciunile ei. Un *deus ex machina* încheie această piesă (un fost vătaf, pe care toată lumea îl crezuse mort, apare în sat și precipită evenimentele). Nu acesta este însă lucrul esențial pentru o piesă de acest tip. Condiția fundamentală este autenticitatea. Autenticitatea atitudinilor, autenticitate de limbaj, autenticitatea sentimentelor. În fața noastră, trăiește un sat moldovenesc cu frămîntările lui actuale, cu bucuriile și nădufurile lui. Nu se poate pretinde că autenticitatea piesei este o autenticitate în sine, căci totul rămîne dominat de problema socială: colectivizarea. Și, într-adevăr, presiunea exemplului pozitiv apare în toată autenticitatea lui, în toată forța lui covîrșitoare.

În al doilea rînd, piesa lui Maftei nu „repetă". S-au mai scris la noi piese asupra transformării socialiste a agriculturii, însă *Răzeșii* nu lasă impresia de lucru „deja văzut". Măsurînd distanța dintre *Ziua cea mare* a Mariei Banuș — prima piesă importantă despre colectivizare — și piesa lui Maftei, ne dăm seama că, de fapt, în viziunea colectivizării, dramaturgia noastră a străbătut o întreagă etapă. De la calitatea de element *insolit,* nașterea unei gospodării agricole colective a devenit rațiunea de a fi, practica nemijlocită a satului romînesc. Literatura noastră nouă trebuie — prin intermediul unor conflicte puternice — să dezvăluie *mobilul* acestei transformări și, în același timp, să dezvăluie problemele multiple care se nasc pe baza acestei noi condiții de viață a țărănimii. După *Recolta de aur* de Aurel Baranga, nici o piesă n-a atacat însă mai pieptiș tematica pe care o implică condiția satului romînesc colectivizat.

Din punct de vedere istorico-literar, în general, dramaturgia cu temă țărănească — în ciuda puternicei tradiții rurale a literaturii noastre, mai ales a romanului — a rămas într-un stadiu incipient. De fapt, cu excepția *Năpastei* și a diverselor scenete naturaliste, nici nu se poate vorbi la noi de o tradiție dramatică cu subiecte din viața rurală. E un mare spațiu alb în fața întregii noastre literaturi dramatice de ieri, pe care dramaturgia noastră nouă îl acoperă, integrînd teritoriul variat al tematicii țărănimii socialiste.

„Descoperiri" de primul ordin, adică introducerea de noi teritorii în cartea dramaturgiei, se așteaptă în primul rînd de la dramaturgia inspirată din viața clasei muncitoare. Realitatea de astăzi sporește enorm interesul pentru muncă — ca factor decisiv în existența oamenilor —, favorizează și educă gustul dramaturgului contemporan pentru o asemenea temă, după cum formează și gustul unui spectator nou, înclinat să aprecieze ca valoroase operele preocupate să dezvăluie acțiunea raporturilor izvorîte din muncă, asupra destinului individual. Realitatea nu generează însă spontan asemenea piese. De aceea, interesul ascuțit pentru problemele uzinei în dramaturgia de astăzi nu poate avea un caracter abstract, nu poate reprezenta o orientare vagă.

În acest sens, tendința care se manifestă uneori de a eluda problemele sociale și de muncă și de a concentra atenția numai asupra vieții de familie, a micilor conflicte personale, eroii numindu-se totuși muncitori, nu înseamnă de fapt acoperirea estetică a problemelor din acest sector esențial al dramaturgiei noastre. S-a observat uneori că, dacă acum 7—8 ani unele piese păcătuiau prin faptul că reduceau viața omului numai la cele opt ore de muncă, oprind acțiunea în momentul în care eroii ieșeau din șut sau din incinta uzinei, astăzi tendința piesei e de a începe acțiunea numai odată cu înserarea, cu terminarea muncii în fabrică. Este evident că aici nu e vorba de problema prezentării procesului de muncă, la care nu numai proletcultiștii, dar și adversarii lor au redus problematica oglindirii clasei muncitoare în literatură. De fapt, din punct de vedere estetic, în efortul de a înfățișa marile teme actuale și, în primul rînd, procesul complet al construirii socialismului, dramaturgia contemporană trebuie să stea mărturie faptului că oamenii „simpli", muncitorii și țăranii, sînt capabili să conducă procesul social, să fie ei înșiși făuritorii unei noi orînduiri sociale, dezmințind vechea prejudecată „absurdă și barbară", cum o numea Lenin, după care numai așa-zisele „clase superioare" ar putea cîrmui statul. În chip necesar, o asemenea dramaturgie a demonstrat, paralel cu aceasta, că oamenii capabili să înfăptuiască cerințele istorice ale epocii sînt oameni bogați sufletește, înzestrați cu însușiri sufletești excepționale, cu o viață spirituală complexă, demni să fie obiectul unei opere de mare rafinament artistic. Fără a urmări implicațiile pe care le provoacă caracterul *activ* al comportării eroilor proveniți din clasa muncitoare, fără a-i arăta pe acești eroi ca oameni omogeni și armonioși, nu poate exista o dramaturgie capabilă să creeze caractere tipice pentru viața nouă.

Prin urmare, tematica realității oferă din plin posibilitățile unei largi varietăți a modalităților artistice, cu sectoare de viață încă neexplorate sau puțin explorate, cu conflicte inedite. Trebuie spus că și în repertoriul plăpînd al acestui început de stagiune s-au vădit aceste tendințe.

În *Ultimul tren* de Kovács György și Eugen Mirea, ne găsim în fața unei piese care se apropie de tipul clasic: o piesă în care dureroase aspecte ale politicii de învrăjbire națională, dusă de clasele exploatatoare în regimul burghezo-moșieresc, se cristalizează într-o ciocnire dramatică ce reia într-o formă nouă un conflict „de familie", devenit legendar, reeditează într-un moment istoric crucial, povestea lui Romeo și a Julietei. În zugrăvirea modului în care citadelele vechilor prejudecăți naționale și de castă se prăbușesc, dramaturgia noastră are puternice posibilități în drama pe care am denumit-o, convențional, de tip clasic. Însă latura „clasică", aspectul psihologic al conflictului, nu trebuie să înlocuiască latura lui social-politică.

La cealaltă extremă se află drama *„publicistică"*, forma actuală a dramei de idei, în care există desigur și o intrigă, însă intriga fiind mai degrabă pretextul decît rațiunea dezvoltării conflictului dramatic. Unei asemenea tipologii a pieselor dramatice îi aparțin, în repertoriul actual, *Dansatoarea, gangsterul și necunoscutul* de V. Bîrlădeanu, iar recent, *Reportaj '45* de Al. Mirodan. Simbolul, fantasticul și realul se amestecă în proporții variabile, scopul fiind reliefarea ciocnirii de idei politico-sociale. Condiția de bază a unui asemenea tip de piesă rămîne, deci, nu intervenția fantasticului și a simbolului, ci forța și nuanțarea ciocnirii de idei, claritatea pozițiilor și vivacitatea dialogului (care capătă în acest context o însemnătate deosebită). Desigur, e dificil de a realiza întotdeauna cu succes asemenea condiții. În piesa lui V. Bîrlădeanu, pozițiile fundamentale sînt expuse cu claritate. Personajele sînt de fapt „purtători de cuvînt", exponenți a trei categorii, simbolizînd respectiv Arta, Lumpenproletariatul, instrument al marelui capital sau cocoțat el însuși în vîrfurile societății capitaliste (să ne amintim de cunoscuta teză a lui Marx), și Proletariatul oprimat. Între gangsteri și șomeri, opoziția este ireconciliabilă, Arta este aceea care trebuie să aleagă.

Această „schematizare modernă" nu era străină dramaturgiei sovietice, nici chiar la începuturile ei, ea constituind cadrul ideal al unei piese de idei, sau chiar al unei satire (vezi Maiakovski). Apariția teatrului este nedespărțită de simbolistică și o reîntoarcere la ea nu poate fi considerată un regres din punct de vedere dramatic; însă, simbolistica trebuie și ea să fie subtil nuanțată și în concordanță cu realitatea. Tocmai aceasta este și rațiunea de a fi a piesei-simbol: de a expune conflictul direct, mai explicit, eliberat de contingențe, de a prezenta întreaga sa complexitate politico-socială. În ciuda opiniilor superficiale, cu cît personajele prezintă un mai pronunțat caracter de generalizare, de prezentare *categorială*, însă nu abstractă, ele au posibilitatea de a reda mai puternic linia principală concret-istorică. Exemplul cel mai edificator în această privință sînt piesele lui Brecht. Or, admițînd că piesa lui Bîrlădeanu „generalizează" situația dintr-una din citadelele imperialismului (și aceasta este de fapt intenția), a rezultat din deznodămîntul ei că revoluția (și victoria ei) bate la ușă. De fapt, lupta este mai grea; factorii intermediari, mai numeroși; o parte a clasei muncitoare se mai leagănă în iluzii, iar procesul de atragere a intelectualilor, mai anevoios. Ținînd seamă de specificul genului, piesa trebuia, într-un fel sau altul, să reflecte aceste situații. (În paranteză fie spus, în *Teroarea și mizeria celui de-al III-lea Reich,* Brecht nu arată revoluția proletară și victoria ei ca iminente, ci dezvăluie condițiile care au făcut posibilă dominația fascismului.)

În *Reportaj '45,* al cărui prim act a fost publicat în „Gazeta literară", Al. Mirodan urmărește tocmai să redea pe fondul schematismului compozițional, complexitatea situațiilor și complexitatea personajelor (fiindcă, oricît de simbolică, o piesă fără caractere nu există). „Corespondența cu realul“ formează în mod just una din preocupările majore ale dramaturgiei. Există o linie clară a desfășurării, și piesa ar fi nu numai dramatică dar și foarte scenică (în sensul că s-ar putea juca și nu numai citi) dacă autorul ar renunța la un anumit abuz de jocuri de cuvinte, la *efecte comice* (pînă la urmă, nerodnice, fiindcă se bazează mereu pe același procedeu : ruperea convenției simbolice și amestecul cu realul), ceea ce sfîrșește prin a provoca unele confuzii și o anume tentă de verbalism, iar satisfacțiile lecturii se pot transforma uneori în ceea ce, pe planul realizărilor scenice, se numește lungimi.

În sfîrșit, în cadrul tendințelor de inovare, trebuie trecută și *Nemaipomenita furtună* de Mihail Davidoglu, o interesantă încercare de a uni piesa simbolică cu o dramă de familie. O dramă în care reminiscențele *Năpastei* și ale *Baltagului* (în chipul Veronei, care-și suspectează soțul de asasinat) sînt puternice, în care tensiunea dramatică este reală. Frizînd simbolistica, inovația merge pe linia unei piese țărănești de atmosferă și, în mod cu totul neașteptat, creează tipuri de țărani autentici, în sensul cel mai realist al cuvîntului. Din păcate, autorul se menține la un cadru oarecum instinctual și, mizînd pe porniri primitive, încalcă adesea logica dezvoltării caracterelor.

***

În rezumat, din această mică expunere în legătură cu piesele începutului stagiunii, se reține o puternică tendință de inovație, de varietate, care nu merge însă întotdeauna pe liniile principale și care arată încă o dată că inovația — în oricare din genuri — nu poate renunța la unele din cerințele fundamentale ale dramaturgiei : ascuțimea conflictului și reliefarea caracterelor.

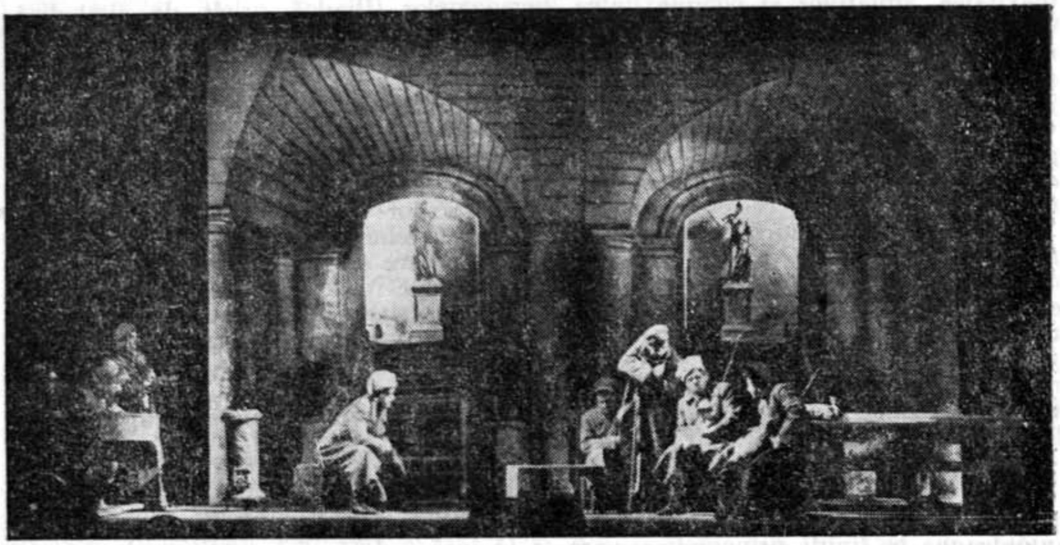
Inovația legată de actualitate, iată ce chezășuiește drumul înainte al dramaturgiei noastre. Și experiența cea mai recentă a dramaturgiei sovietice este edificatoare în acest sens. De pildă, cînd scriu piese de familie (cum sînt ultimele piese ale lui Victor Rozov), dramaturgii sovietici reflectă aici — ca într-un creuzet — întreaga complexitate a realului. O familie de muncitori (în care astăzi, tocmai prin condițiile de viață, se concentrează fenomene din diverse sectoare, căci într-o asemenea familie există studenți, există intelectuali, există rude la țară, într-un cuvînt este o expresie a decompartimentării vieții sociale noi) reprezintă un cadru foarte potrivit pentru a dezbate problemele vitale ale actualității, indestructibil legate de drumul de viitor, de destinele diferiților membri ai societății (condiția, desigur, e de a nu face o piesă domestică, „casnică“, o piesă a vieții de familie în genul dramei burgheze).

Piesa patriotică, „eroică“ (așa cum o demonstrează, de pildă, experiența recentă a dramaturgului armean Gurghenborian, precum și a teatrului gruzin cu dramaturgia lui Mdivani), poate fi o bună piesă de *caractere*, de mare tensiune dramatică. Scriitorul realist-socialist nu evită tragicul, care apare adesea în asemenea piese, nu-l elimină din dramaturgie, însă îl interpretează în lumina optimismului istoric. O asemenea teză este valabilă pentru întreg ansamblul dramaturgiei realist-socialiste. Avem nevoie și de piese tragice, de drame, care însă să reflecte *adevăratul raport de forțe* în socialism, să dezvăluie raportul între soarta personală și mersul general al societății. Aici e de observat că mersul ascendent al societății nu se dezvăluie mecanic în destinul individului. Faptul că societatea merge înainte, că drumul spre socialism și comunism este ascendent, nu justifică happy-end-ul, după cum greutățile care se află pe acest drum nu-și justifică deznodămîntul pesimist.

Problema fundamentală constă în faptul că în socialism viața este mers înainte, dar este și *luptă*. Iar în luptă omul poate să cadă. În lumina acestui raport între general și particular, în lumina optimismului istoric, literatura — și cu atît mai mult dramaturgia — nu poate evita destinul tragic.

Ansamblul sugestiilor expuse mai sus dovedește, credem, puterea acelor trei argumente despre care vorbeam la început și care tind să convingă că actualitatea reprezintă un izvor abundent al varietății în dramaturgie, pornind de la conținut și pînă la particularitățile stilistice.

Explorînd posibilitățile tematicii, care — așa cum am arătat mai sus — sînt și posibilități *estetice ;* folosind din plin sistemul categoriilor realismului socialist, dramaturgia noastră va putea să prăznuiască cu noi succese aniversarea glorioasă a 15 ani de la eliberarea patriei noastre. Există toate motivele să credem că aceasta va fi un moment de mare înflorire, o trecere în revistă a forțelor reprezentative ale dramaturgiei noastre noi.



Scenă din actul I

Eugen Nicoară

POEMUL CUCERIRII CONŞTIINŢEI DE CLASĂ*

Omul cu arma e unul din emoţionantele poeme ale clarificării ideologice, determinată în conştiinţa oamenilor simpli de către Revoluţia din Octombrie. E poemul trecerii impetuoase şi conştiente a maselor de oameni spre poziţiile luptătorilor pentru cauza clasei muncitoare. Sub privirile spectatorilor, omul simplu Ivan Şadrin — „omul cu arma" — evoluează spre cele mai înalte trepte ale demnităţii omeneşti. Sub impulsul condiţiilor istorice şi, mai cu seamă, sub îndrumarea partidului, Ivan Şadrin abandonează poziţiile interesului mărunt, pentru acelea ale revoluţiei.

Dar evoluţia aceasta nu e fulgerătoare, ci e urmarea unui proces complex al conştiinţei sale. Prima carte de vizită a lui Şadrin e aceea a unui om supus, neştiutor, fără alt ideal decît acela de a reveni la coarnele plugului după asprul răstimp petrecut în război. De aici şi pînă la omul care, spre finalul piesei, înarmat cu forţa convingerii în justeţea şi victoria revoluţiei, *lămureşte* pe soldaţii lui Kerenski să întoarcă armele împotriva albilor, e un drum plin de obstacole, dar cu atît mai măreţ după ce a fost străbătut.

Fără îndoială, Şadrin depăşeşte simpla semnificaţie de personaj. El devine, în concepţia autorului, un simbol care individualizează — prin destinul unui singur om — amplul proces al transformării conştiinţei maselor de oameni simpli. Dar acest aspect e numai unul din cele urmărite de Pogodin în piesa lui. Un alt punct cardinal al preocupării autorului, polul în jurul căruia gravitează problemele fundamentale ale lucrării dramatice, îl constituie evocarea figurii lui Lenin. Evocîndu-l pe Lenin, dramaturgul şi-a dat seama de obligaţiile deosebit de grele pe care le cere această misiune. Trebuia să fie creat nu un simplu erou, ci reconstituit un om intrat în legendă, înzestrat cu atributele celei mai desăvîrşite umanităţi. Alţii dramaturgi care s-au încumetat să-l aducă în scenă pe Lenin, l-au prezentat, copleșiți de imensa sarcină, într-un mod unilateral, mai mult ca un personaj care se impune prin forța istoriei și nu prin propriile sale fapte și trăsături. Chiar Pogodin, pînă a putut să descopere perspectiva justă, cea mai convingătoare, a avut de învins numeroase dificultăți. Și dacă a izbutit să-l zugrăvească atît de apropiat de felul lui inimitabil și cuceritor, e fiindcă a pornit în descoperirea înțelegerii lui de la activitatea de gînditor, de filozof, a marelui conducător al Revoluției din Octombrie. Cunoscîndu-i temeinic operele, Pogodin a izbutit să-și apropie figura lui Lenin în trăsăturile ei cele mai esențiale, cele mai convingătoare și cele mai plastice, în același timp. Pogodin a sfîrșit, astfel, prin a-l înfățișa pe Lenin așa cum a fost: simplu, dogoritor în convingerea lui asupra victoriei revoluției clasei muncitoare; un om într-o continuă efervescență creatoare, gata să dea soluțiile cele mai indicate încîlcitelor probleme ale vieții. Dezbrăcîndu-l de orice haină vădit demonstrativă, Pogodin a pus accentul cu osebire pe aspectele care exprimă înflăcărata umanitate leninistă.

---

* Teatrul Municipal: *Omul cu arma* de N. Pogodin.

Dincolo de aceste probleme cruciale ale textului, se înscriu apoi altele, de nu mai mică importanță, deși secundare: atmosfera specifică zilelor insurecției; realizarea, alături și în contrast cu tipurile revoluționarilor, a unei întregi galerii de personaje din tabăra dușmanilor revoluției, care să ne ofere posibilitatea unei juste aprecieri a valorilor umane și sociale ce se înfruntau pe atunci.

***

La Teatrul Municipal, piesa *Omul cu arma* a găsit creatori care s-au arătat în stare s-o însuflețească scenic pe măsura valorii sale. Munca întregului colectiv a avut drept atribute principale de-a lungul întregului spectacol, avîntul și pasiunea. Regizorul Ion Olteanu a fost animat de dorința de a deschide o perspectivă de mare amploare asupra evenimentelor și eroilor din operă. Pe prim-plan s-a situat grija regizorului de a imprima o mare omogenitate ansamblului, de a evoca cît mai colorat și mai convingător vremurile oglindite în piesă. O preocupare centrală a regiei a fost aceea de a individualiza personajele din masă, acele ființe care, de cele mai multe ori, n-au buletin de identitate, dar care totuși există și

Ștefan Ciubotărașu în rolul titular

contribuie nemijlocit la realizarea frescei sociale. De multe ori, scenele de masă au atins valoarea unor adevărate tablouri de gen. Atît în dispunerea oamenilor în cadrul scenic, cît îndeosebi în crearea unor fizionomii distincte, a unor tipuri individualizate, de la gest și mișcare pînă la trăsăturile feței. Buna și frumoasa mișcare a oamenilor în acest spectacol amintește de actul I al piesei *Răzvan și Vidra*, unde regizorul Ion Olteanu, devenind pictor, a reușit să creeze o imagine care nu se uită ușor.

Ion Olteanu a organizat pe două mari planuri acțiunile masei în scenă. Pe unul a înfățișat corelația individ-mase, respectiv Șadrin și ostașii din rîndul cărora s-a ridicat; pe al doilea plan, a prezentat legăturile dintre conducător și mase, dintre Lenin și popor. În ambele cazuri, regizorul a știut să dozeze însemnătatea care revine acestor probleme în configurarea conflictului. De aici, s-a ajuns la crearea unei atmosfere însuflețite, în care se detașează, prin atitudini și gesturi proprii, numeroși oameni care dobîndesc forța de generalizare a unor portrete psihologice.

Dar dacă, pe plan general, aplaudăm izbînda regizorului în omogenizarea și în individualizarea unor personaje din masă, sîntem nevoiți să ne exprimăm unele reticențe în ce privește munca sa cu interpreții, De pildă, cu actorul Ion Manta, asupra rolului Cibisov. Felul în care Ion Manta ne-a înfățișat imaginea comunistului (care joacă un rol de frunte în cîștigarea lui Șadrin de partea revoluției) denotă oarecare plutire deasupra problemei, o eludare, dacă nu o nesocotire a ei. Cibisov, în interpretarea lui Manta, e lipsit de înflăcărarea, dragostea și avîntul contaminant al revoluționarului ce se dăruiește cu trup și suflet cauzei clasei muncitoare. Tipul conceput de dînsul e rectiliniu, e realizat într-o singură culoare. Lucrul surprinde cu atît mai mult, cu cît același actor, în Iacob Istrati din *Recolta de aur*, a creat un personaj care se impune prin ceea ce îi lipsește lui Cibisov: complexitatea. Faptul e de natură să surprindă de asemenea, fiindcă același regizor l-a condus pe actor și în *Recolta de aur* și în *Omul cu arma*. Cum ne putem explica atunci acest contrast? Să fie cumva o lipsă de atenție a regizorului față de rolul pe care personajul îl are în țesătura conflictului piesei? Dacă Ion Olteanu ar fi stăruit mai mult asupra acestei interpretări, sîntem siguri că Cibisov ar fi depășit funcția unei vagi prezențe robuste în spectacol, pentru aceea de factor stimulator în desfășurarea acțiunii, așa cum o cere lucrarea lui Pogodin.

O altă zonă unde se împletesc în munca regizorului aspecte valoroase, cu altele determinate de alegerea unei căi prea lesnicioase, o constituie galeria personajelor negative. Deși toate aceste personaje sînt factori secundari în conflict, ele au funcții reprezentative specifice, care nu trebuie trecute cu vederea. Din păcate, tratarea lor în spectacolul de la Municipal n-a fost în chip susținut adîncită, în așa fel încît sarcinile lor să fie pe deplin și în totalitatea lor împlinite. Unele interpretări, ca acelea ale lui Jules Cazaban (Zahar Zaharovici Sibirțev), Fory Etterle (Un domn cu șubă) sau V. Ronea (Un industriaș de pe malurile Volgăi), dau adîncime și consistență personajelor. Interpretarea acestor actori depășește nivelul de crochiu, pentru acela de portrete desenate cu iscusință. Figurile întruchipate de dînșii devin chipuri de dușmani, cu atît mai periculoși cu cît sînt mai rafinat și mai complex înfățișate. Nu același lucru îl putem spune despre interpretarea Mariettei Rareș (Bunica Liza) sau a Nellyei Sterian (Varvara Ivanova) care, beneficiind de îngăduința regizorului, au simplificat personajele lor într-atît, încît ele solicită, în cel mai bun caz, zîmbetul spectatorilor care știu că lucrurile nu sînt atît de unilaterale cum vor să ne facă să credem interpretele.

La munca de reconstituire a acelor timpuri, cînd se desprindeau pămînturile de ape, a contribuit și scenografia. Aceasta a devenit parte integrantă a concepției regizorului asupra piesei *Omul cu arma*. Liviu Ciulei și Paul Bortnovski au recurs, în realizarea decorului, la o îmbinare, de multe ori inspirată, a arhitecturalului cu fotografia. Îndeosebi, remarcabile ni se par acele tablouri unde era nevoie să se creeze perspective, să se marcheze volume: tablourile de la Smolnîi, din casa Sibirțev. Formula nu se arată însă a fi totdeauna fericită. De pildă, cînd se recurge la fotografie, pentru a se sugera natura. În acest sens, tabloul lămuririi ostașilor lui Kerenski își reduce, din cauza unui decor hibrid — din fotografie și pictură — virtuțile convingătoare.

O atenție deosebită a dobîndit însă în spectacol justa configurare a celor doi poli ai acțiunii, în jurul cărora se împletesc faptele personajelor, evenimentele, evoluțiile unor oameni, condamnarea altora. Ne referim la Ivan Șadrin și la Lenin.

Ion Olteanu și Ștefan Ciubotărașu (Șadrin) au înțeles că „omul cu arma“ este reprezentantul omului din mase, care crește la conștiința partinică, omul simplu, care se ridică din mulțimea anonimă spre funcția de conducător în statul oamenilor muncii. De aici, o grijă continuă a lui Ciubotărașu de a reda fără poleiri artificiale, adevăratele dimensiuni ale frumuseții morale și ale atașamentului față de partid, proprii oamenilor simpli. Prin interpretarea sa, sezisăm ceea ce de obicei scapă privirilor grăbite: nuanțele evoluției lui Șadrin spre pozițiile ideologice ale clasei muncitoare. Imaginea e cu atît mai convingătoare, cu cît legată de textul lui Pogodin, exprimă — în acțiune — evoluția gradată a personajului. Cu fiecare scenă, Șadrin pierde din tarele vechi individualiste și cîștigă trăsături care îl situează tot mai hotărît printre militanții pentru socialism. Prima sa apariție pe scenă e aceea a unui țăran de rînd, executant docil al ordinelor superiorilor, lipsit de spirit critic față de viața pe care o trăiește și față de fenomenele care-l înconjoară. Șadrin, pînă aici, e un om din mulțime, fără nume și fără valoare, sortit să ducă pe umerii săi povara ascultării oarbe. Ciubotărașu îl exprimă recurgînd la gesturi domoale, specifice unui individ al cărui crez e comprimat în formula: „Așa mi-a fost scris“. Vocea sa e îmbibată de umilință și resemnare. Privirile lui sînt blînde și ascultătoare. Uneori vagi licăriri de om mucalit descoperă aspecte virtuale care întregesc fizionomia spirituală a eroului. Deși (în primele scene), din întreaga atitudine a actorului se vădește acceptarea pasivă a întîmplărilor, spectatorul simte clocotul lăuntric al „omului“, clocotul unei dorințe ascunse care-și așteaptă împlinirea, clipa potrivită pentru a se mărturisi deschis. Dorința aceasta nu și-o poate încă nici el formula cu limpezime. Dar freamătul ei interior se simte din tot comportamentul său. Amintim scena în care căpitanul companiei îi cere lui Șadrin ziarul „Pravda soldatului“, ce-i căzuse de sub mantaua în care o ascunsese. Ciubotărașu se apleacă încet, foarte încet, întîrziind mult mișcările; ridică ziarul cu părere de rău și, nespus de trist, îl întinde comandantului. Spectatorul simte îndărătul figurii sale, aparent resemnate, o profundă nemulțumire față de lașitatea de care dă dovadă. Starea aceasta confuză — de așteptare nedefinită a unei înnoiri lăuntrice — cunoaște o supremă accentuare și, în același timp, devine pragul care duce spre apariția unei alte personalități, în momentul cînd ostașul, venind de pe front, e oprit la poarta palatului unde sora sa muncea ca slujnică. Șadrin rămîne nedumerit; n-are forța interioară de a protesta împotriva crudului refuz al portarului. Durerea, ciuda și dorința revederii apropiate se contopesc în jocul său, în vocea sa. Schimbul de replici cu Cibisov desenează un Șadrin bun, teribil de nehotărît și neîncrezător, dar spiritual și suculent în înțelepciunea lui. Deocamdată, el nu e decît țăranul stăpînit de micul său interes individual, concretizat în dorința de a-și cumpăra o „văcușoară“. Pe urmă, pe măsură ce dobîndește conștiința propriei sale valori, mai degrabă pe măsură ce își dă seama care e raportul dintre el și realitate, care e rolul său social și răspunderea în conflictul dezlănțuit în societate, „omul cu arma“ cunoaște puterea și siguranța celui însuflețit de certitudinea victoriei clasei sale. În momentul cînd îl întîlnește pe Lenin, Șadrin discută cu tonul cel mai natural, surprins însă, din ce în ce mai mult, de personalitatea omului cu care vorbește. Abia tîrziu își dă seamă că a spus totul despre el acestui om pe care nu-l cunoaște; abia tîrziu își dă seamă de știința de a afla adevărul pe care o poseda acest om. Dar, clipă de mare însemnătate, în urma acestei convorbiri, lui Șadrin i se limpezesc toate nedumeririle și-i apare luminos în față adevărul: propriul său destin e nedespărțit de destinul revoluției. Din această clipă, Șadrin devine un militant pasionat pentru revoluția socialistă. Prin jocul lui Ciubotărașu, publicul simte că Lenin i-a insuflat acestui om simplu, o putere nouă, care l-a pătruns pînă în ultimul nerv, pînă în ultima picătura de sînge — puterea convingerii în izbînda finală a revoluției. Pentru Șadrin, umilul resemnat din primul tablou, a comanda un detașament de soldați, grație acestei noi puteri, devine un lucru firesc. Însuflețit de încredere și de conștiința răspunderii sale, Șadrin poate adresa soldaților cuvinte calde, încurajatoare, și — lucru minunat — izbutește să convingă și să cucerească pentru revoluție, pentru cauza clasei muncitoare, noi luptători. Acum, Șadrin-Ciubotărașu parcă e alt om. Mersul său devine mai apăsat, mai sigur, privirea mai ageră, vorba mai caldă și mai pătimașă. Indiscutabil, el a devenit simbolul masei de oameni, ridicată de puterea sovietică la rangul de conducător. Acest fapt e demonstrat cu prisosință în scena în care Ciubotărașu, înarmat numai cu puterea colosală a convingerii sale în victoria clasei muncitoare, reușește să convingă, la rîndul său, masele de oameni din armata albilor.

Complexa și calda interpretare a lui Ștefan Ciubotărașu stîrnește aprecieri laudative generale. Ea e o victorie — a cîta din șirul remarcabilelor sale creații?

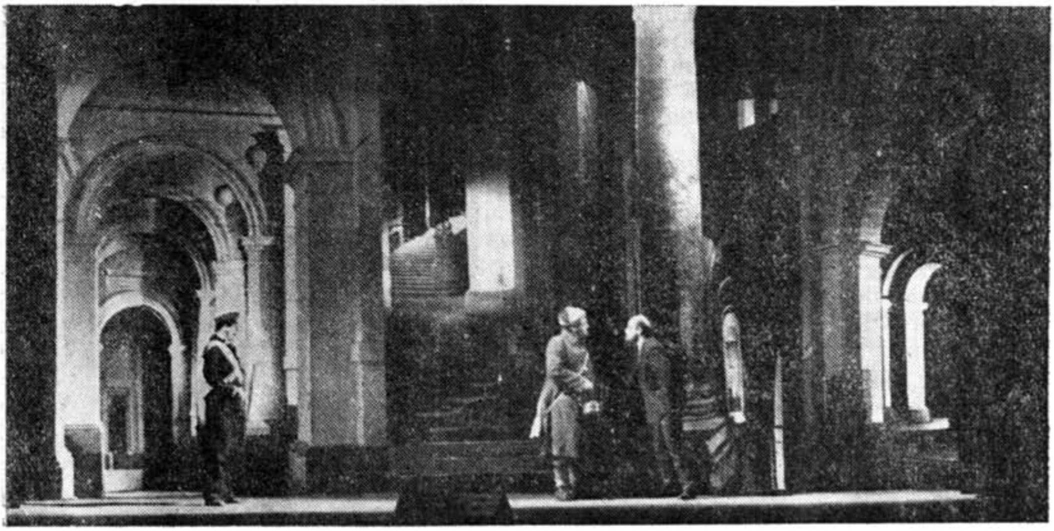
În spectacolul Teatrului Municipal, o grijă însemnată a existat și în privința conturării figurii lui Lenin. Uneori, se spune, a *încerca* ceva dificil te și apropie de reușită. Liviu Ciulei a *încercat* deocamdată să ne înfățișeze pe marele conducător. E o încercare remarcabilă, care se cuvine subliniată. Căci, în bună măsură, a izbutit unele *momente de bază* ale rolului. Dificultatea de a crea figura lui Lenin n-o întîmpină numai actorul, ci și dramaturgul care se încumetă s-o realizeze. Nikolai Pogodin, autorul care a evocat de trei ori pînă acum imaginea lui Lenin, întîi în *Omul cu arma*, apoi în *Orologiul Kremlinului* și, acum de curînd, în *A treia patetică*, mărturisește marea greutate pe care o simte fiecare dramaturg creîndu-l pe Lenin. O notăm aici, nu atît pentru a scuza interpretarea lui Liviu Ciulei, acolo unde ea e încă în stadiu de dibuire, cît pentru a evidenția marea problemă care a stat înaintea autorului și actorului în clipa cînd l-au imaginat pe Lenin: „La început, cînd s-a propus să se scrie o piesă de teatru în care, printre personaje, să figureze și Lenin, nu-mi puteam închipui că această propunere este realizabilă. În afară de emoția cu totul firească, pe care ar fi foarte greu, aproape cu neputință să ți-o stăpînești, intervine și un factor de ordin psihologic: într-un fel sau altul, scriitorul dramatic trebuie să conducă personajul, să-l facă să îndeplinească anumite acțiuni... dar cum să conduci personajul, cînd el este Lenin?“ De această emoție, care paralizează uneori inițiativa, s-a izbit și mult talentatul Liviu Ciulei. Depărtarea dintre intenție și realizare a fost accentuată de un aspect valoros al punerii în scenă. Căci, în spectacolul de la Teatrul Municipal, regia și actorii, îndeosebi Ștefan Ciubotărașu, au înțeles că evoluția „omului cu arma“ se realizează dar totodată contribuie la întregirea portretului lui Lenin. Urmărind procesul cuceririi conștiinței de clasă de către Șadrin, urmărim de fapt, în piesă ecoul pe care-l are Lenin în masa poporului. Apariția lui e pregătită — și prevestită — de la primele replici. Din toate părțile, nenumărate reflectoare își îndreaptă parcă razele de lumină spre momentul cînd Lenin se va ivi pe coridoarele de la Smolnîi. E nu numai momentul hotărîtor în definitivarea poziției politice a lui Șadrin, ci și clipa cînd legenda plăsmuită despre Lenin devine realitate. Ion Olteanu a pregătit cu minuție această scenă. Culoarele Institutului Smolnîi sînt animate. Oameni preocupați de probleme diverse trec prin scenă ca niște ființe sigure de drumul lor, dornice de a-și transforma visurile în realitate. Smolnîi cunoaște în aceste clipe, activitatea intensă a unui stup. Soldatului care a pornit să caute ceai, dar care de fapt e în căutarea unei certitudini, nu-i răspunde nimeni la întrebări, căci nimeni nu-l observă. Și iată că, de pe un coridor lung, apare un personaj. Acesta îi va dezlega prin surpriză — dar oare e în adevăr surpriză? — marile probleme de viață ce-l frămîntă. Acest personaj e Lenin. Care-i sînt însă atributele ce-l deosebesc de toți oamenii întîlniți pînă la el, și care totuși îl aseamănă cu toți oamenii întîlniți pînă la el?

Din păcate, Liviu Ciulei și-a orientat căutările mai mult pe linia adevărului fizionomic. L-a descoperit pe Lenin în gest, în mers, în ținuta exterioară. Dar Lenin, în piesa lui Pogodin, este eroul mesajului, nu un simplu personaj care se definește prin gest. Credem că ar fi fost necesar ca Ciulei să fi repetat drumul lui Pogodin în descoperirea adevăratei personalități leniniste. Cînd afirmăm acest lucru, ne referim la necesitatea de a se fi apropiat de Lenin prin mijlocirea operei scrise de gînditor și luptător, operă în care se mărturisește adevăratul univers sufletesc al uriașei personalități care a fost Lenin. „Scriitorul, ca și actorul pe scenă — scria Pogodin — va fi tulburat și emoționat, se va simți încordat, legat de mîini și de picioare, pînă nu va găsi cheia personajului.“ Această cheie, Pogodin a aflat-o în studierea operelor lui Lenin. Această cheie ar fi putut-o descoperi și Liviu Ciulei tot în limpedele izvor al înțelepciunii leniniste. Dar, Ciulei în dorința de a reda pe Lenin într-un mod plastic, de o mare expresivitate, a căzut în cursa aparentei fidelități față de personaj. Spunem aparentă fidelitate față de personaj, deoarece străduința lui s-a desfășurat vizibilă în a *copia* fotografic — uneori exagerînd — anumite trăsături caracteristice lui Lenin, trăsături mai mult de ordin fizic. Pe drumul acesta ajungi însă în cel mai bun caz la o rece reconstituire, dar aproape cu neputință la descifrarea și redarea esențialului imaginii pe care vrei s-o întruchipezi. Căzut pradă aparentei fidelități, punînd adică un accent deosebit pe gesturile dictate de marea mobilitate sufletească a eroului, supralicitînd aceste gesturi, fața lui Lenin a apărut neorganică personajului, oarecum exterioară lui. La acest fapt, trebuie să adăugăm și o oarecare răceală în exprimare, în anumite momente, trăsătură care sfîrșește și ea prin a dărui interpretării o nuanță de artificialitate. E drept, această răceală dispare în unele scene (de pildă, în convorbirea lui Lenin cu noul comisar al Combustibilului, cînd Lenin condamnă pe reprezentanții „democrației") ; în aceste momente interpretul se și apropie, de altfel, de ceea ce socotim că ar fi fost adevărata întruchipare artistică a lui Lenin. Căci, în aceste momente, există în jocul actorului o fidelitate esențială, veridică, față de personalitatea interpretată, fidelitate care se aureolează de umanismul poetic de generos al conducătorului Revoluției din Octombrie. Dacă Liviu Ciulei ar fi descoperit cheia personajului, dacă ar fi avut poate răgazul să-l elaboreze un timp mai îndelungat și mai în adîncime (Sciukin a fost preocupat aproape un an de zile, înainte de a-l interpreta întîia oară pe Lenin, să-i afle adevărata personalitate), credem că am fi fost scutiți de cuvintele care limitează creația — remarcabilă totuși — pe care ne-a oferit-o. Dacă pe viitor Liviu Ciulei își va măsura măcar gesturile, acum încă exagerate, nu ne îndoim că portretul realizat de dînsul va pierde — cîștigînd în veridicitate și eficiență artistică — din ceea ce, la premieră, a fost exterior și rece. Liviu Ciulei poate să împlinească această performanță și, sîntem convinși, o va face.

***

Spectacolul cu piesa *Omul cu arma* s-a înscris printre biruințele acestui colectiv de la Teatrul Municipal. Slăbiciunile, care s-au cerut totuși semnalate, nu înclină mult spre negativ balanța aprecierii. Cu *Recolta de aur* și cu *Omul cu arma*, Teatrul Municipal se menține (dacă nu a și depășit-o) la treapta de unde cei ajunși pînă aici își pot îngădui bucuria unor noi exigențe și se pot avînta, așadar, spre noi victorii. Noi le așteptăm.

Scenă din actul II



TURNEUL TEATRULUI SECUIESC DIN TG. MUREȘ ÎN R. P. UNGARĂ

Tompa Miklos

O CĂLĂTORIE DUPĂ DOISPREZECE ANI . . .

Acum, cînd tînărul nostru teatru își prezintă spectacolele sale în fața poporului muncitor din R. P. Ungară, simt nevoia să arunc o privire retrospectivă asupra etapelor drumului parcurs de la înființarea sa.

Teatrul Secuiesc din Tîrgu-Mureș și-a deschis porțile la 10 martie 1946. Doisprezece ani de muncă creatoare, plini de amintiri care ne încălzesc inimile. Doisprezece ani de succese și uneori de insuccese.

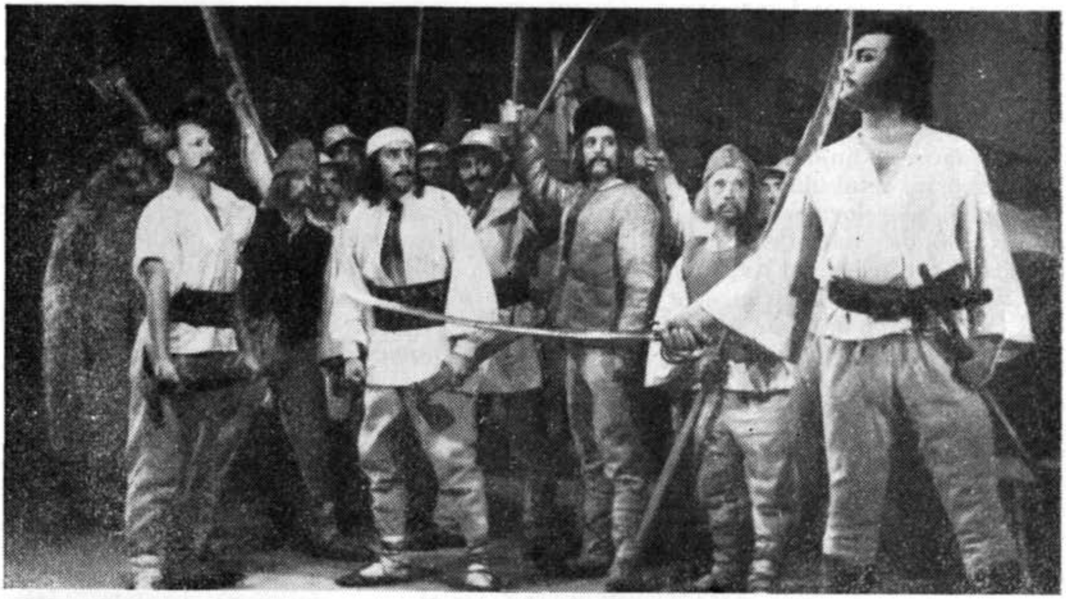
Eliberarea patriei a găsit viața teatrelor de limbă maghiară din Ardeal, într-o mare criză artistică, materială și morală. Cu această moștenire, dar avînd un grup artistic întreprinzător și gata de luptă, ne-am apucat de muncă. În primii ani ai puterii democrației populare am luptat mult cu greutățile începutului, căutînd să ne orientăm cît mai limpede. În perioada luptei grele pentru reconstruire, apărea poate ca un vis îndrăzneț credința că, în primii ani ai puterii populare, se va crea un teatru la Tg. Mureș, că populația de limbă maghiară din Romînia va intra, în decurs de cîțiva ani, în posesia atîtor comori culturale cîte n-a primit în cursul secolelor de la regimurile de altădată, care, de altfel, nici nu voiau să i le dea.

La început ne-am lovit de greutățile inerente oricărei acțiuni cutezătoare. Aveam puțini actori. S-au găsit chiar și dintre aceia care spuneau că „întreprinderea" noastră e o aventură lipsită de responsabilitate. Eram puțini cei prezenți la apelul lansat de Partidul Comunist Romîn, care a dat sarcina constituirii Teatrului Secuiesc de Stat din Tg. Mureș. Dar cei care au răspuns apelului s-au alăturat din toată inima cauzei noastre.

Ne aducem aminte cu toții de acele zile de acum doisprezece ani, cînd am deschis porțile teatrului. Cei neîncrezători zîmbeau disprețuitor. Reacțiunea ne prezicea falimentul. În anii grei ai începutului, cel mai mare ajutor l-am primit din partea Partidului Comunist Romîn, care ne-a sădit în suflet credința că vom birui și țelul nostru artistic va fi atins.

Am fost martori ai dezvoltării actorilor, ai transformării conștiinței lor, în anii aceștia, în cadrul tinerei noastre instituții. Putem, de aceea, vorbi cu mare dragoste și prețuire despre acei actori foarte talentați, care nu au ținut seamă de angajamente ispititoare și au venit în rîndurile noastre să ne însoțească pe un drum necunoscut. (Timp de 150 de ani s-a încercat în zadar să se înființeze un teatru stabil.) Au venit în rîndurile noastre fiindcă credeau în viitor, în puterea demo-

Borovszki Oskár (Tatăl) și Tanai Bella (Lizzi) în „Omul care aduce ploaie"



Scenă din „Budai Nagy Antal"

crației populare, fiindcă aveau adîncă încredere în programul Partidului Comunist. Nu i-a deprimat faptul că, la început, a trebuit să ne limităm, în exercitarea artei noastre, la genul ușor al operetei. Au avut însă certitudinea că nu trebuie să ne mai orientăm după gusturile unui mic număr de burghezi, că pentru a ne așeza pe baze noi, solide, trebuia să cucerim pentru teatru și să slujim masele populare, dornice de cultură, pînă atunci îndepărtate de la dreptul de a se instrui și desfăta prin artă.

La început, oamenii muncii priveau poate cu neîncredere — justificată de antecedente — teatrul nostru, căci înainte vreme ei nu aveau nimic comun cu cele cîteva trupe ambulante care se iveau prizărite, din cînd în cînd, la Tg. Mureș, și care, mulțumind gustul măruntului public burghez, își satisfăceau în fond nevoile comerciale, pentru ca apoi să rătăcească mai departe prin țară în goană după o mizerabilă existență. Muncitorimea rămînea departe de acel teatru, interpret și apologet al regimului capitalist, teatru al distracțiilor ieftine, al senzaționalului polițist, al „triunghiului amoros", al emoțiilor palpitante dar goale de conținut și de ideal.

Ne-am străduit, chiar de la primii și nesigurii pași ai începutului, să ne clarificăm poziția: al cui teatru sîntem și ce trebuie să jucăm? Era o preocupare în aparență ușor de rezolvat. În fond, era o problemă complicată, în soluționarea căreia partidul ne-a fost de cel mai mare ajutor și ne-a stat sprijin zi cu zi. Educația ideologică, etică și estetică, pe care am primit-o din partea partidului, ne-a dat posibilitatea să ridicăm arta noastră la înălțimi principiale, să ne putem dezvolta colectivul artistic pe calea însorită a artei puse în slujba poporului, a artei realist-socialiste.

Cînd teatrul a început „să facă politică", firește cu mijloacele specifice artei sale, am „pierdut" prețuirea vechilor „mecenați", care socoteau că teatrul nu poate exista decît prin „susținerea" lor. Am cîștigat, în schimb, marile mase ale celor ce muncesc. Un schimb vrednic să ne mîndrească. Cu cît entuziasm se apropia noul public spectator de teatrul său! Dacă am putut deveni ceea ce sîntem, acestui public nou avem, în mare măsură, să-i mulțumim. Căci forța educativă a partidului, care a creat și îndrumat revoluția noastră culturală, a trezit în publicul nostru nu numai gustul pentru artă, dar și exigența pentru o artă înaltă. Iar exigența publicului a înrîurit, seară de seară, asupra muncii și realizărilor noastre:

a avut ca efect străduința din partea noastră a unei reînnoiri zilnice, a unei permanente adînciri a mijloacelor noastre artistice. De aceea, principalul scop urmărit de ansamblul nostru a fost oglindirea vieții și muncii creatoare a poporului, oglindirea actualității la un înalt nivel artistic.

La îndeplinirea acestor sarcini am putut trece însă, cu întregul nostru potențial artistic, numai după ce, în anul 1948, Partidul Muncitoresc Romîn și guvernul, prin actul naționalizării, au înlesnit și teatrelor sarcina de onoare a culturalizării maselor. Scăpasem de grijile materiale. Dar nu puteam scăpa, de la o zi la alta, de rămășițele gustului burghez. Acestea mai apăreau cînd și cînd în munca noastră. Numai după un efort dîrz de autolămurire, putem afirma că teatrul nostru a pus bazele artei sale realist-socialiste.

De multe ori, sîntem întrebați de critici sau de spectatori, ce anume considerăm noi drept cel mai bun rezultat și în ce anume constă cel mai mare neajuns al muncii și realizărilor noastre artistice. Noi socotim drept cel mai bun rezultat al muncii noastre faptul că, în ciuda tuturor prezicerilor dușmănoase, bucurîndu-ne de dragostea caldă a puterii noastre populare, am creat teatrul, teatrul maghiar din Tg. Mureș. Actorii, care prin 1946 își iroseau talentul în operete facile, au ajuns să-și vadă îndeplinite visurile cele mai frumoase, să joace teatru de o înaltă ținută și valoare artistică, folosind și îmbogățind moștenirea progresistă a teatrului maghiar din Ardeal, folosind tot ceea ce avea el mai bun și demn de a fi preluat.

La dezvoltarea teatrului nostru, un rol hotărîtor l-a avut colaborarea creatoare cu celelalte teatre din țară, precum și folosirea experienței teatrelor sovietice. Experiența artistică a teatrelor sovietice a fost și rămîne de o neprețuită valoare în munca noastră creatoare.

Fiecare artist al teatrului nostru este mîndru de legăturile încheiate de-a lungul anilor cu celelalte teatre din țară. Aceste legături au închegat într-o unitate puternică viața teatrală din țara noastră, demonstrînd în același timp una din pildele prieteniei de nestrămutat care unește azi minoritățile naționale cu poporul romîn. Faptele dovedesc că în îndeplinirea celei mai nobile sarcini: lupta pentru cultură în patria socialistă, viața noastră teatrală — romînească, maghiară, germană, evreiească — este una. Ele aduc dovada că nu e mai sfîntă datorie pentru noi decît aceea de a lupta sub steagul partidului, că prietenia noastră și ajutorul pe care ni-l dăm reciproc în muncă sînt acțiuni vii și vitale pentru cauza artei pe care o slujim.

Ne cunoaștem slăbiciunile, greșelile; știm că nu totdeauna și nu întru totul am îndeplinit sarcinile ce le-am avut în față. Cea mai de seamă slăbiciune a noastră este aceea că nu am putut ajunge să satisfacem în destulă măsură și cu toate forțele noastre importanta sarcină de a fi la înălțimea setei de frumos și de instruire a maselor muncitoare care ne frecventează teatrul. Cu toate că am organizat unele deplasări, cu toate că am luat parte la acțiuni politice însemnate, ne dăm seama că nu e încă deajuns ceea ce am făcut. Succesele și insuccesele, înregistrate de noi în răstimpul celor doisprezece ani de cînd există un teatru stabil maghiar, ne servesc de învățătură nouă tuturor, pentru deceniile ce urmează. În inima noastră stă încrederea nestrămutată în viitor. Am dorit și dorim să servim patria noastră socialistă, să ne aducem contribuția la construirea socialismului, cu toată credința și convingerea noastră, cu toate cunoștințele artistice și cu toată puterea de muncă de care dispunem. Sîntem încă la începutul drumului, știm. Culmea e încă departe, dar ochii noștri văd clar încotro trebuie să mergem.

Ne-am săpat în inimi cuvintele lui Petru Groza, care, în scrisoarea de felicitare adresată teatrului nostru (care-și serba aniversarea), ne-a trasat un adevărat program de luptă artistică:

„După norii neînțelegerilor și ațîțărilor artificiale din timpurile trecute — ne scria Petru Groza — a venit lumina frumosului, care emană de la rampa teatrului spre sală și cu încetul destramă tot ce a despărțit popoarele noastre, toate prejudecățile care stăteau în calea unui viitor mai frumos și al păcii. În jurul nostru pasiunile mai stîrnesc încă furtună, rămășițele trecutului încă ne îngreunează munca, dar luptăm... și avem încredere".

In cadrul unei întîlniri prietenești la Casa Artiștilor din Budapesta, Uray Tivodar, artist al poporului de la Teatrul „Madách", se întreține cu Erdös Irma, de la Teatrul Secuiesc de Stat din Tg. Mureș

Valentin Silvestru

SUCCESUL – ÎN LUMINA OPINIEI PUBLICE TEATRALE MAGHIARE

Timp de trei săptămîni (22 noiembrie — 13 decembrie 1958), Teatrul Secuiesc din Tg. Mureș a reprezentat cu cinste în Republica Populară Ungară teatrul romînesc și a ilustrat pe viu unul din aspectele cele mai pregnante ale dezvoltării culturii minorității maghiare din țara noastră. Opinia publică teatrală din țara vecină a salutat cu însuflețire turneul acestui valoros colectiv, i-a urmărit cu mare atenție spectacolele și i-a consacrat cu sinceritate succesul artistic indiscutabil.

Plecînd spre alte țări, artiștii teatrelor noastre își mărturiseau îndeobște teama că între ei și publicul străin se va ridica de la început bariera limbii. După cum se știe, jocul strălucit al actorilor Teatrului Național „I. L. Caragiale" a înlăturat această barieră, și la Paris, și la Veneția, și la Moscova. Spre deosebire de ei, artiștii din Tg. Mureș își mărturiseau teama față de publicul necunoscut nu numai pentru că *va înțelege* limba, dar și pentru că îi va măsura cu exigență caratul literar. Acum, la sfîrșitul seriei de spectacole pe scenele ungare, se poate afirma că actorii secui aveau dreptate să fie îngrijorați de judecata publicului maghiar, dar că această judecată le-a fost profund favorabilă și că ei l-au cucerit, printre altele, și prin frumusețea limbii rostite pe scenă.

Ce anume a plăcut mai mult spectatorilor și criticilor maghiari în cele cinci spectacole și ce semnificații ale reprezentațiilor a subliniat îndeosebi opinia publică teatrală maghiară?

TRANSMITEREA REPERTORIULUI ORIGINAL

Ultima oră de Mihail Sebastian era necunoscută în teatrele ungare, dar autorul nu. *Steaua fără nume* ține afișul la studioul Teatrului „Madách" (al doilea teatru al țării — ca importanță) de aproape o sută de seri, unele teatre luaseră în studiu și *Jocul de-a vacanța*. Cea mai matură lucrare a talentatului nostru autor s-a impus însă în mod deosebit odată cu primul spectacol al Teatrului Secuiesc la Budapesta. Este vorba de acel spectacol, pus în scenă de Mony Ghelerter, distins cu al doilea premiu la Festivalul teatrelor dramatice și care transmite spectatorilor toate ideile, valorile și nuanțele excelentei comedii satirice.

În pauza a doua a spectacolului — care avea loc în impunătoarea sală a Teatrului „Madách", din strada Isabella — l-am rugat pe tovarășul Kallai Gyula, membru al Biroului Politic al C.C. al P.M.S.U. și ministru de stat, să-și exprime o părere cu privire la turneu și la spectacolul inaugural. Tovarășul Kallai a răspuns cu multă bunăvoință : „Ne bucură vizita pe care o întreprinde în țara noastră Teatrul Secuiesc de Stat Tg. Mureș din Republica Populară Romînă ; ne bucură în mod special faptul că ne vizitează un întreg ansamblu teatral. După părerea mea, o asemenea formație artistică poate să înfățișeze mult mai bine arta unui popor, decît soliștii izolați. În ceea ce privește teatrul din Tg. Mureș am regretat că nu am putut asista la spectacolele sale, în timpul vizitei făcute de delegația guvernamentală maghiară în primăvară, în R.P.R. Am auzit însă atunci multe cuvinte bune despre nivelul artistic ridicat al acestor spectacole. Îmi pare bine că am acum prilejul să le cunosc nemijlocit.

Unii membri ai colectivului au mai fost pe la noi. Îmi amintesc, de pildă, de Kovács György pe scena Teatrului Național din Budapesta, în *O scrisoare pierdută*, în anul 1949. Despre el am constatat încă de atunci, nu numai eu, ci întreg publicul maghiar, că e un mare actor. Cele două acte din *Ultima oră*, pe care le-am văzut pînă acum, mi-au dovedit că nu numai el, ci toți artiștii sînt foarte talentați.

Sperăm că vor avea un foarte serios succes în turneul lor prin țara noastră. Le dorim acest succes, sincer, din toată inima, pentru că un asemenea succes e o contribuție la adîncirea prieteniei între popoarele noastre".

Nădejdea și urarea făcută în prima seară a turneului de tovarășul Kallai Gyula s-au împlinit. Chiar a doua zi, cotidianul de prînz *Esti Hirlap* transmitea o cronică elogioasă. A treia zi, în ziarul de dimineață *Nepszava*, criticul Hajdu Feréncz publica asemenea aprecieri : „Îngăduiți-mi să încep cu un aspect negativ — singurul de altfel pe care-l am a-l releva în legătură cu acest excelent spectacol : teatrele noastre se plîng mereu de lipsa de piese ... Și iată că ne vizitează un teatru de peste graniță și ne prezintă acea comedie satirică ce trebuia de mult să figureze în repertoriul nostru. Aici nu se pune nici măcar problema traducerii, căci am ascultat-o în transpunere maghiară.... Sebastian, scriitor însemnat al secolului nostru, a condamnat cu cea mai mare putere orînduirea capitalistă, exprimîndu-și verdictul cu maximă claritate. Piesa este excelentă, nu numai prin conținutul politic, ci și prin valorosul caracter distractiv. Aplauzele furtunoase la scenă deschisă au dovedit că ea merită să figureze în repertoriul nostru... Spectacolul Teatrului Secuiesc din Tg. Mureș a însemnat un mare succes și a cucerit pe deplin simpatia publicului budapestan. Aceasta cu toate că stilul său regizoral și interpretativ se deosebește în multe privințe de al nostru. Mony Ghelerter... a reușit să-și facă simțită intenția sa, ca personajele principale să întruchipeze cîte o idee de bază a piesei..."

În celelalte ziare au apărut aprecieri asemănătoare. Artistul emerit Tompa Sandor (Pufi) de la Teatrul Național din Budapesta, care mi-a împărtășit pe larg interesante opinii despre comedia contemporană maghiară, a afirmat în focul discuției, cu un entuziasm nedisimulat : *„Ultima oră* este nu numai o piesă admirabilă, ci un exemplu de comedie și pentru autorii noștri. Iar spectacolul este nu numai un spectacol admirabil ci și un exemplu de spectacol cu această piesă. Așa va trebui jucată totdeauna..."

Din convorbirea avută într-o altă împrejurare cu directorul general al teatrelor maghiare, a reieșit că piesa lui Mihail Sebastian va fi recomandată de Ministerul Culturii, teatrelor, chiar pentru această stagiune, și se speră că va fi adoptată în repertoriu numaidecît.

Iată, deci, prima trăsătură a succesului turneului : jucînd la înaltă ținută repertoriul original, teatrul l-a recomandat scenelor străine, cu gradul de eficiență al unei ambasade culturale.

OMOGENITATEA TRUPEI

Piesa scriitorului clujean de limbă maghiară Kós Károly, *Budai Nagy Antal*, închinată răscoalei de la Bobîlna, a fost jucată cu mulți ani în urmă la Budapesta — însă într-o versiune mai slabă și într-o reprezentație de care doar puțini își aminteau. Munca teatrului din Tg. Mureș cu autorul a avut ca rezultat creșterea dramatică a piesei, reliefarea eroului ca un conducător de mase. Iar munca regizorului asupra spectacolului — criticat legitim la premiera din Tg. Mureș pentru inexpresivitate și schematism — a dus la îmbunătățirea substanțială a prezenței maselor pe scenă și mai ales la augmentarea patosului revoluționar. Publicul budapestan a ovaționat interpreții, iar pe autor l-a aclamat îndelung.

Cronica lui K. Bohor Lászlo din ziarul *Nepszabadsag*, menționînd că spectacolul a avut un foarte mare succes, sublinia în continuare ca o calitate principală a regiei lui Tompa Miklos, omogenitatea interpretării într-o distribuție variată și numeroasă, cuprinzînd aproape pe toți membrii ansamblului. Tovarășul Gacs Laszlo, președintele radioului și televiziunii maghiare, unul din entuziaștii spectatori ai primei reprezentații cu *Budai Nagy Antal*, a apreciat că : „Jocul actorilor surprinde plăcut publicul budapestan — după cum s-a și putut vedea din aplauze — și justifică toate așteptările. Pornind chiar și numai de la această reprezentație și deși nu i-am cunoscut pînă acum pe artiști, afirm fără nici o rezervă că trupa Teatrului Secuiesc este la nivelul celor mai bune colective din capitala noastră". La întrebarea : care actori se evidențiază în mod deosebit ?, tovarășul Gacs a fost de părere că valoarea jocului colectiv face ca purtătorul fiecărui rol mai important să se distingă în chip remarcabil.

La a doua reprezentație cu piesa lui Kós Károly, la Șopron, discutînd cu unii spectatori, ei au făcut observații asemănătoare, care arătau că i-a impresionat îndeosebi omogenitatea trupei. *„Jocul colectiv* — spunea Zilohy Iosif, conferențiar la Institutul de Silvicultură — face să percepi în același timp trupa toată ca o echipă perfect omogenă și pe fiecare actor în parte ca o individualitate distinctă." „Spectacolul a plăcut atît de mult — menționa Tolnai Ferencz, vicepreședintele sfatului popular orășenesc — și pentru că artiștii joacă împreună, nu-și construiesc rolurile unul în dauna celuilalt, ci toți se străduiesc ca spectatorii să înțeleagă profund ideea fundamentală a scriitorului." Un căpitan de grăniceri a făcut remarca, nu lipsită de interes, că „aici se vede că se face un teatru nou, socialist : nu e un artist mare cu garnitură de strînsuri în jurul lui, ci mulți artiști buni și foarte buni care fac *vedetă* întreaga trupă".

Este aceasta, într-adevăr, o trăsătură distinctivă a colectivului artistic secuiesc și fără îndoială că poate fi considerată și ca o trăsătură a succesului înregistrat în turneul din R. P. Ungară. O trăsătură cu atît mai prețioasă pentru spectatorii și criticii maghiari, cu cît se pare că, în unele teatre din țara prietenă, se duce încă o luptă susținută împotriva *cultului vedetei.*

REUȘITE ACTORICEȘTI

Necunoscută în Ungaria, piesa lui Richard Nash, *Omul care aduce ploaie*, s-a bucurat acum de o primire favorabilă — mai puțin pentru latura ei fantezistă și mai ales pentru sîmburele de umanitate, de încredere în om. Fiind excelent interpretată, ea a fost propusă indirect în repertoriul teatral al țării vecine. Se întîmplă doar, prea adesea, ca un text să fie preluat după un spectacol bun, chiar fără a fi citit, după cum se întîmplă, prea adesea, ca un text să fie anatemizat după un spectacol slab, tot fără o lectură independentă.

Cronicile teatrale au consemnat aici în special valoarea interpretării rolurilor Starbuck (Kovács György) și Lizzi (Tanai Bella), evidențiind sinceritatea jocului, frumusețea chipurilor scenice, convingerea cu care au fost interpretate. „Kovács György — scria ziarul *Magyar Nemzet* — a intuit cu foarte mult bun simț artistic, în figura destul de complicată a lui Starbuck, pe șarlatanul simpatic, plin de omenie și dornic de fapte mărețe. Prin marea sa artă, Kovács ocolește cu siguranță scenică dificultățile izvorînd din structura personajului, și poezia și umorul umplu scena... Interpretarea artistei Tanai Bella (Lizzi), în care tragicul și comicul alternează mereu, arată că actrița a rezolvat cu talent misiunea sa artistică. Scenele ei cu Starbuck lasă o foarte frumoasă amintire. Borovszki (Tatăl) are multă

Andrássy Márton (Invățătorul) și Erdős Irma (Toth Flora) în „Invățătoarea“

căldură, tandrețe. Dintre cei doi băieți, Jimmy (Tarr Lászlo), plin de viață. de voie bună, răspîndind buna dispoziție, izbutește să caracterizeze cîteodată personajul printr-un singur gest...“

La călduroasa întîlnire dintre artiștii Teatrului Secuiesc și cei ai Teatrului „Madách“, unul din fruntașii marii scene budapestane, artistul poporului Uray Tivodar, mi-a declarat că : „Teatrul Secuiesc poate fi mîndru de spectacolul *Omul care aduce ploaie.* În decoruri excelente. actorii și-au trăit admirabil rolurile și au tălmăcit foarte sincer, cu inimă, fie comic, fie dramatic, tot ce se cuvenea tălmăcit din această bună lucrare. Unde se duce o muncă atît de rodnică, acolo trebuie să fie o mare bucurie să lucrezi. Acestea le-am simțit eu în timpul spectacolului, în pauze, cînd i-am putut îmbrățișa pe acești colegi ai mei, și după reprezentație, pentru că sufletul meu s-a îmbogățit cu amintirea unei foarte frumoase seri. Salut din toată inima tot colectivul teatrului și-i aduc adîncă mulțumire“.

Două seri mai tîrziu, la o altă recepție, tovarășul Kovács Kalman, directorul general al teatrelor din Ministerul Culturii, mi-a mărturisit că a fost surprins văzînd piesa pusă în scenă așa cum își închipuise, la lectură. montarea ei. El a apreciat concepția asupra rolului Lizzi ca o concepție originală și interesantă, iar aceea asupra rolului Starbuck, caracterizată de frumusețea gîndirii și a interpretării. Rolul File (Csorba Andras) i-a amintit cît de mare nevoie e în unele teatre maghiare de asemenea actori tineri, care să aibă puterea lăuntrică de a făuri tinerețea eroului. Șeriful (Șarlai Imre) i s-a părut o compoziție foarte izbutită.

Dacă s-ar face un rezumat al tuturor cronicilor și părerilor exprimate cu prilejul spectacolului *Omul care aduce ploaie,* s-ar vedea că tuturor, dar absolut tuturor actorilor din spectacol, li se recunoaște reușita interpretării — vădită în înțelegerea rolului și în concepția originală în crearea figurii.

COMPOZIȚIA ROLULUI

Vassa Jeleznova, cunoscuta dramă a lui Maxim Gorki, a avut parte de o interpretare bine organizată scenic, deși nu totdeauna în ritmul tragic sugerat de autor. Regizorul Harag György a lucrat aici mai cu seamă la compunerea tipurilor și a obligat aproape pe fiecare interpret să facă o compoziție din rolul său. Nu tuturor le-a reușit la fel de bine, dar în ansamblu, spectacolul a avut autenticitate și a transmis idei. Cea mai izbutită compoziție a fost a artistei emerite Köszegi Margit în rolul principal. Așa a apreciat-o și unul din criticii care au urmărit cu atenție toate spectacolele, Sós Endre (în cronica unui cotidian budapestan) : „În centrul piesei se află personajul Vassei Borisovna și soarta spectacolului depinde de felul cum înțelege interpreta rolul. Or, Köszegi Margit a realizat chipul Vassei cu mult realism, demonstrînd că posedă o gamă bogată de mijloace. Întruchiparea acestui rol rămîne un eveniment memorabil, pentru toți cei ce am urmărit-o cu emoție și încordare pe scena Teatrului „Madách“.

Alte cronici au reținut compoziția foarte izbutită a lui Șarlai Imre în Prohor, sau figura vicleană și rea a Annei în compoziția bine studiată a actriței Banyai Maria. Efortul spre compoziție al unora dintre actorii secui a fost remarcat în mai multe spectacole și apreciat ca un fenomen foarte pozitiv, care denotă preocupări profunde de artă teatrală și studiu minuțios al textului.

După vizionarea spectacolului *Invățătoarea*, care a fost cel mai des reprezentat și a avut un succes strălucit în toate orașele unde a fost jucat, s-au exprimat în presa maghiară și prin viu grai, interesante considerații asupra stilului teatrului din Tg. Mureș — fie pornindu-se de la acest spectacol, fie făcîndu-se o privire de ansamblu asupra tuturor celorlalte.

Cronica ziarului de prînz *Esti Hirlap* descoperea trăsăturile acestui stil în profunzimea gîndirii asupra rolului învățătoarei Toth Flora (Erdös Irma), în pregnanța interpretării dramatice a personajului Nagy Istvan (Csorba Andras), în simplitatea bătrînului Nagy (Borovszki Oskár), ipocrizia de Tartuffe a tînărului preot (Lohinszky Loránd) și intensitatea trăirii rolului învățătorului, de către Márton Andrassy. Fiul autorului, un vechi publicist, Brody Andras, recunoaște și laudă autenticitatea spectacolului și conformitatea cu textul: „Am văzut — îmi spunea la sfîrșitul spectacolului — în decurs de foarte mulți ani, multe spectacole franceze, engleze, olandeze și, evident, maghiare cu această piesă scrisă de tatăl meu, Brody Sandor. Am văzut-o și pe scena unui teatru german, regizată de celebrul director de scenă Max Reinhardt. Printre aceste spectacole, multe au fost excelente, dar numai două pot fi considerate excepționale: cel de la premiera budapestană — care a avut loc cu mulți ani în urmă, pe scena Teatrului Vesel, avînd în rolul principal pe Varsany Irina — și cel de astăzi, dat de Teatrul Secuiesc din Tg. Mureș, avînd în rolul învățătoarei pe Erdös Irma. Regia spectacolului este excelentă și atmosfera admirabilă, decorurile la fel de bune și adecvate ca la premiera inițială a piesei, văzută de autor. Despre actori, nu pot să spun decît că unul e mai bun decît celălalt și că constituie împreună un ansamblu minunat de armonios. Consider că am văzut astă seară tot ce a gîndit și a dorit tatăl meu cînd a conceput această lucrare".

La întîlnirea prietenească de la Casa artiștilor, am solicitat un interviu artistului emerit Görbe Ianos, de la teatrele „Petöfi" și „Iókai", deținătorul rolului principal din noul film maghiar *Razzia*, interpretul minunat al rolului Alexei în *Tragedia optimistă*, unul din cei mai populari actori unguri. La rugămintea de a face o considerație globală asupra turneului, cunoscutul artist a afirmat: „Teatrul maghiar din Republica Populară Romînă are, după cît îl cunosc eu și după cît îmi dau seama, un alt stil decît teatrul budapestan, stil pe care l-am îndrăgit și în care continuu să lucrez și eu. El se caracterizează mai ales prin refuzul rafinamentelor și trucurilor în folosul unei spontaneități vii, cuceritoare. Aș traduce aceasta prin — o mai mare apropiere de om". La întrebarea despre spectacolul *Învățătoarea*, răspunsul a fost: „Spectacolul cu piesa *Invățătoarea* mi s-a părut regizat cu talent de Tompa Miklos, director de scenă, care a crescut foarte mult de atunci de cînd l-am cunoscut eu. În ceea ce privește personajul învățătoarei Toth Flora, ea mi-a apărut, în interpretarea artistei Erdös Irma, așa cum mi-am închipuit totdeauna că trebuia să fie: o ființă curată, ce nu-și dă seama de primejdiile ce-o pîndesc în lumea în care a intrat. Mi-a plăcut foarte mult interpretarea dată de Márton Andrassy învățătorului conceput mai bine decît în spectacolul respectiv din Budapesta, pentru că are o nuanță pozitivă mai accentuată și o timiditate sinceră".

În cursul unui cocktail la Ambasada R.P.R., artistul poporului Timar Iozsef, fruntaș al scenei maghiare, a mărturisit că l-a impresionat cel mai mult trăirea interioară a rolurilor de către artiștii Teatrului Secuiesc și realismul interpretării; de asemenea sentimentul evident al actorilor că, jucînd în indiferent care piesă din repertoriu, își îndeplinesc o menire înaltă; de asemenea, forța și unitatea colectivului. „Ceea ce-i caracterizează pe acești artiști de primă mînă — îmi spunea într-o altă împrejurare Vadasz Feréncz, redactorul-șef al ziarului *Esti Hirlap* — este spontaneitatea jocului, lipsa de artificii, simplitatea în expresie, iar ceea ce-i caracterizează ca oameni, e modestia cuceritoare."

...În acest fel a scris Teatrul Secuiesc din Tg. Mureș una din frumoasele pagini ale istoriei afirmării teatrului din țara noastră peste hotare. Reprezentînd cu succes un repertoriu ales, el a oferit prietenilor și vecinilor noștri o posibilitate bună de cunoaștere a vieții teatrale din patrie. Întreprinzînd un turneu reușit, colectivul secuiesc și-a adus contribuția proprie la mai buna cunoaștere culturală reciprocă a două popoare prietene, unite în lupta comună pentru același țel.

M. Radnev

ÎN ATENŢIA SCRIITORILOR: TEATRUL LA TELEVIZIUNE

Cine urmăreşte mişcarea noastră artistică este dator să consemneze apariţia în ultima vreme a unei modalităţi specifice de expresie — emisiunile teatrale ale televiziunii. Stadiul în care se află ele în prezent ne permite şi ne îndreptăţeşte totodată să tragem anumite concluzii asupra trăsăturilor lor caracteristice, care le deosebesc de artele mai vechi, ca teatrul sau cinematograful.

În linii mari, aceste emisiuni se împart în două categorii: transmisiile exterioare, din săli, ale spectacolelor, şi reprezentaţiile din studio. La rîndul lor, acestea din urmă se divid în spectacolele luate din repertoriul teatrelor şi transmise din studio după o repetiţie sau două, şi spectacolele pregătite special, într-o perioadă mai mare, de Studioul de Televiziune.

În ce domeniu se manifestă mai pregnant individualitatea artistică a televiziunii? Fără îndoială că şi într-o transmisie exterioară, televiziunea redă realitatea dintr-un anumit punct de vedere sau, mai bine spus, aruncă o privire nouă asupra ei. Cel care urmăreşte pe ecran transmiterea unei reprezentaţii teatrale, va încerca senzaţii diferite de cele ale spectatorilor din sală. Între realitate şi telespectator se interpune operaţia decupării imaginilor, cu alte cuvinte, realitatea îi apare acestuia selecţionată. Cine ar putea tăgădui că această selecţie, care trebuie să se facă în funcţie de conţinutul şi însemnătatea scenelor respective, nu e condusă de anumite criterii artistice, dobîndite prin cunoaşterea temeinică a artei cinematografice, teatrale, a artelor plastice etc.? Credem, însă, că ar fi hazardat să vorbim — cel puţin în stadiul actual — despre existenţa unei arte (în sensul propriu al cuvîntului) în domeniul transmisiilor.

Un mod specific de expresie a început să se contureze efectiv în emisiunile teatrale[1] realizate din studio, mai cu seamă în cele pregătite special de televiziune. Scopul rîndurilor de faţă este de a demonstra aceasta bazîndu-ne pe experienţa acumulată de Studioul nostru de Televiziune.

TEATRUL LA TELEVIZIUNE ARE LEGI ARTISTICE SPECIALE?

După cum se ştie, orice artă nouă se călăuzeşte în primele faze de dezvoltare după legile celei din care a luat naştere. Mult timp s-a spus despre cinematografie că este teatru filmat. Amatorii definiţiilor lapidare s-au grăbit să eticheteze televiziunea fie cu titlul de „cinematograf la domiciliu", fie cu acela de „teatru pe cîteva sute de centimetri pătraţi". Tributară, în multe privinţe, deopotrivă teatrului şi cinematografiei, televiziunea a oscilat şi mai oscilează încă între aceste două arte. Mai evidentă este tendinţa de a o identifica cu cinematografia, tendinţă vizibilă şi în cîteva articole (de altfel, interesante şi judicioase, sub raportul observaţiilor concrete), publicate în „Contemporanul" de regizorul de film Mircea Drăgan. Dar televiziunea nu va deveni niciodată o artă pe deplin închegată, dacă va continua să oscileze, dacă nu-şi va găsi o cale specifică, asimilînd bineînţeles cuceririle artelor mai vechi şi, în primul rînd, ale teatrului şi filmului.

---

[1] denumire convenţională a spectacolelor de televiziune.

Prin ce se deosebește televiziunea atît de teatru, cît și de film? Principiile fundamentale ale reprezentației teatrale — și anume vizibilitatea spectatorului asupra întregului spațiu în care se desfășoară acțiunea, invariabilitatea, odată determinată, a distanței dintre spectator și scenă și neschimbarea, în tot timpul spectacolului, a unghiului de vedere, a perspectivei spectatorului — sînt, evident, inaplicabile în televiziune. În schimb, mult mai aproape se află posibilitățile ecranului mic de cele ale filmului: variabilitatea, în cadrul aceleiași scene, a distanței dintre spectator și scenă, „variind în același timp și dimensiunea scenei din cadrul și compoziția imaginii"; „desfacerea în detalii a imaginii de ansamblu a scenei întregi"; și, în sfîrșit, „potrivirea (unghiul de vedere, perspectiva) imaginilor de detaliu, variabile și în cadrul scenei" (Bella Balazs — *Arta filmului).* Deși televiziunea are multe contingențe cu filmul, în ceea ce privește modul de expresie, ea se deosebește totuși și de acesta prin cîteva particularități proprii.

O trăsătură fundamentală a spectacolului de televiziune este aceea că se desfășoară „pe viu", că are continuitate. Posibilitatea montajului (adică aranjarea, după filmare, a imaginilor descompuse, într-o anumită ordine) — care joacă un rol atît de important, aproape decisiv, în arta filmului — este exclusă aici. Reprezentația din studioul de televiziune decurge ca la teatru, actorii debitîndu-și rolurile în ordinea indicată în text, deoarece în spectacol există aceeași succesiune în timp a scenelor ca și în scenariu. Sînt cazuri cînd anumite episoade din scenariu, în special cele desfășurate în exterior, se filmează, combinîndu-se după aceea fragmentele respective cu reprezentația din studio. Așa s-a procedat, de pildă, la emisiunea *Încurcătura,* cînd circulația personajelor pe ulițele satului a fost filmată în exterior. În cazurile acestea s-a lucrat ca în cinematografie, filmarea făcîndu-se pe porțiuni și în cu totul altă ordine decît cea din scenariu. Continuitatea, de care vorbeam înainte, a fost ruptă. Nu socotim însă esențiale pentru modalitatea specifică de expresie a televiziunii, aceste scurte episoade filmate și interpolate ulterior în emisiune. ***Caracteristic emisiunilor teatrale, în stadiul actual, rămîne spectacolul „viu" din studio, retransmis simultan cu ajutorul camerelor de luat vederi.***

Lipsită de posibilitatea montajului, televiziunea întrebuințează totuși, după cum am mai arătat, limbajul filmului. Specificitatea noului limbaj al filmului provine din utilizarea camerei mobile, care a desființat distanțele fixe dintre spectator și scenă, precum și invariabilitatea unghiului de vedere, existente în teatru. Marele cîștig al cinematografiei, descompunerea în imagini de detaliu a obiectului aflat în fața aparatului de luat vederi, este folosit din plin la televiziune. Imaginile de prim plan care conferă în primul rînd filmului putere de convingere, capacitate de seducție, defilează și pe micul ecran al televiziunii, dezvăluind resorturile intime ale vieții sufletești. Reliefarea microfizionomiei este într-un înalt grad specifică televiziunii.

Iată deci, în linii mari, ceea ce apropie și îndepărtează totodată televiziunea de teatru și de film. Ar fi greșit să înțelegem de aici că noul mod de expresie constituie un gen hibrid, deoarece nu e nici teatru, nici film, și că valențele sale artistice sînt minore. Este adevărat că în prezent televiziunea (ne referim la emisiunile din studio) nu și-a conturat pe deplin profilul, că se află în stadiul in care își descoperă abia legile specifice. Cu toate acestea, se poate spune de pe acum că televiziunea este pe cale de a deveni o artă autonomă, cu trăsături distincte, artă care se formează prin sinteza mijloacelor de expresie ale teatrului și filmului.

În făurirea acestei sinteze proprii, trebuie avut în vedere și spectatorul căruia i se adresează. Televiziunea are de-a face cu un spectator *nou,* cu o stare de spirit deosebită de cea a publicului de la teatru sau de la cinematograf. Instalat comod în fotoliu, așezat în decorul său familial, telespectatorul are pretenția ca televiziunea să i se adreseze individual, pe un ton cît mai intim, cît mai amical. Desprins de influența reacției colective a sălii, care de obicei constituie un factor însemnat în determinarea unei anumite stări de spirit, posesorul televizorului este spectatorul cel mai exigent, cel mai neîndurător față de tot ce e fals și artificial.

Dacă în posibilitățile filmului stau marile montări, înregistrarea unor imagini fascinante din natură, care uneori ne fac să trecem cu vederea deficiențele de interpretare, emisiunea de televiziune din studio, lipsită de aceste mijloace, trebuie să se bazeze într-o proporție covîrșitoare pe resursele actorilor. Rolul actorului de televiziune devine astfel extraordinar de important. El trebuie să joace cu o puternică concentrare interioară ; fără o trăire autentică, sinceră, fără o mare sobrietate și simplitate în interpretare, nu va izbuti să-și convingă auditorii. Realizările de pînă acum ale studioului nostru ne-au dovedit că nici un fel de trucaje — posibile într-o oarecare măsură, desigur redusă, la televiziune —, nici desăvîrșita acuratețe tehnică (care la începutul funcționării studioului a reprezentat o problemă vitală), nu pot suplini cusururile interpreților.

EXIGENȚELE SCENARIULUI

Baza ideologico-artistică a emisiunilor teatrale o constituie scenariul. Dacă socotim teatrul la televiziune un gen artistic aparte, atunci și textul scris pentru el va trebui să se deosebească de piesa de teatru și de scenariul cinematografic, va trebui să respecte anumite exigențe specifice.

Faptul că restrînsul cadru al studioului limitează mișcările interpreților, care evoluează aproape ca pe o scenă de teatru, excluzînd totodată (în afara scurtelor filmări amintite) reprezentarea autentică a naturii, ar putea să ne ducă la concluzia inexistenței vreunei deosebiri importante între textul dramatic și scenariul de televiziune. Cuvîntul, dialogul au o parte mult mai mare în scenariul „TV" decît în cel cinematografic, care poate să ne ofere scene întregi cu o abundență și varietate de imagini ce ne dispensează de existența cuvintelor. Această preponderență a dialogurilor în emisiunile teatrale ale televiziunii i-a determinat pe realizatori să apeleze la început numai la piese. Experiența a demonstrat însă că piesele de teatru, în forma lor originală, nu sînt prea adecvate emisiunilor, că televiziunea nu va reuși să se individualizeze pe plan artistic dacă nu va utiliza texte special redactate pentru ea.

Limbajul folosit de televiziune, foarte apropiat de cel cinematografic, nu se poate mulțumi numai cu dialogurile. Ceea ce aduce în plus televiziunea față de teatru sînt acele imagini de detaliu, care luminează amănuntul semnificativ, imperceptibil pentru spectatorul aflat la o distanță apreciabilă de scenă și cu vederea risipită asupra întregului spațiu scenic. Un text care nu exploatează aceste nebănuite posibilități provenite din utilizarea imaginilor de detaliu, este condamnat de la început. Iarăși, spre deosebire de teatru, spectacolul de televiziune nu are voie să fie alcătuit din scene puține și lungi, cu nesfîrșite discuții. Scene scurte și variate, dialoguri concentrate, imagini edificatoare care să spună uneori mai mult decît orice cuvinte, iată ce trebuie să conțină un bun scenariu de televiziune. Și lungimea lui este dictată de anumite imperative : s-a constatat că o emisiune din studio care depășește o oră și jumătate, în general, obosește.

Printre condițiile specifice ale scenariului de televiziune trebuie s-o socotim și pe aceea referitoare la numărul personajelor. Este mult mai bine ca atenția telespectatorilor să fie concentrată asupra unui număr redus de personaje. Scenariul-frescă, cu nenumărate tipuri episodice, neglijînd conturarea precisă a cîtorva personaje centrale, nu dă rezultate potrivite. Dimpotrivă, confruntarea pe întreg parcursul emisiunii a unor eroi pregnant individualizați este urmărită cu mult mai mare interes de către telespectatori. Emisiuni reușite ca *Oaspetele din faptul serii, Un flăcău pe plac, Cel mai fericit om din lume* sau *Într-o haltă,* au demonstrat cu prisosință acest adevăr.

Fără a dispune de o experiență îndelungată, Studioul de Televiziune din București ne oferă, prin repertoriul emisiunilor teatrale, cîteva concluzii demne de a fi luate în considerație. Spectacolele noastre s-au bazat de la început pe adaptări speciale ale operelor literare (îndeosebi ecranizări ale unor schițe și nuvele) și nu pe piese jucate în forma lor originală. Chiar în cazul reprezentării unor piese ca, de pildă, *Inspectorul de poliție* de J. B. Priestley sau *Te voi găsi* de Lev Oșanin s-au făcut adaptări importante pe linia specificului televiziunii, care — bineînțeles — au ținut seamă de esența lucrărilor respectve. Reușita emisiunilor citate a arătat că urmărirea cu consecvență a adaptării lucrărilor jucate a fost de bun augur.

Scenariile originale sînt deocamdată — ca de altfel și în cinematografie — o raritate. De aceea, repertoriul televiziunii este alcătuit, în marea lui majoritate, din ecranizări. E limpede că ecranizările făcute după nuvele sau schițe acordă scenaristului posibilități mai largi de desfășurare a fanteziei sale decît adaptările de piese iar regizorului îi facilitează găsirea unor rezolvări interesante. Trebuie încetățenită ideea că prelucrarea unei nuvele pentru micul ecran este o operație literară creatoare, și nu o simplă transcriere în dialoguri a unor pasaje narative. Emisiunea teatrală de televiziune trăiește prin valoarea și pregnanța tipurilor reprezentate — iar dacă o ecranizare nu ne oferă asemenea tipuri, ea este sortită eșecului. Poate mai puțin dificilă, însă la fel de importantă este și adaptarea pieselor de teatru. Adaptatorul — care îndeobște este și regizorul spectacolului — ar comite cea mai mare greșeală dacă și-ar limita munca numai la amputarea unor scene și replici, pentru a ajunge la dimensiunea cerută. Acceptînd ideea că la televiziune nu se face teatru, ci o artă cu caracteristici proprii înrudită și cu teatrul și cu filmul, adaptatorul va trebui să transcrie piesa în limbajul acestei arte. Altfel, munca sa este în cele din urmă rudimentară și dăunătoare.

Colaborarea cu scriitorii, fie pe calea scenariilor originale sau a ecranizărilor, este în momentul de față deosebit de necesară televiziunii. Pofta micului ecran pentru materialul scris este uriașă. Merită subliniat faptul că în calea acestei colaborări stau mult mai puțin obstacole tehnice decît la cinematografie. Un scriitor care va urmări un timp emisiunile și va face cîteva vizite prin studio, își va putea însuși, cu destulă ușurință, cunoștințele de specialitate necesare redactării unui scenariu.

În centrul colaborării cu scriitorii trebuie să se situeze înfăptuirea unor scenarii și ecranizări inspirate din actualitate. Născută cu scopul fundamental de a fi o oglindă a actualității televiziunea are datoria de a îndeplini acest scop și pe plan artistic. Și cînd spunem aceasta, ne gîndim nu numai la faptul că în țara noastră înfățișarea actualității, a construcției socialiste, dobîndește o profundă valoare educativă, ci și la acela că însăși structura televiziunii pretinde preponderența tematicii actuale. Cerînd o economie maximă de decoruri și personaje, montări cît mai simple, refuzînd „mașinăriile" istorice complicate ecranul televizorului este foarte potrivit pentru a reprezenta oameni ai zilelor noastre. Telespectatorul știe că teatrul și, în special, filmul dispun de mijloace incomparabil superioare pentru înfățișarea subiectelor istorice și nu va emite niciodată pretenția de a le urmări pe ecranul televizorului său. De aceea nu este exagerat a spune că pentru autori televiziunea constituie o școală a scrisului inspirat din contemporaneitate.

***

Televiziunea se afirmă din ce în ce mai mult ca una din descoperirile importante ale secolului nostru, ca unul din mijloacele care revoluționează viața culturală a omenirii. În statul nostru socialist, ea constituie unul din cele mai eficiente mijloace de propagandă, o armă ascuțită a partidului clasei muncitoare în lupta pentru făurirea conștiinței socialiste a poporului. Realizările de pînă acum ale televiziunii romîne ne îndreptățesc să credem că ea se va impune cît de curînd ca o artă nouă, plină de vigoare, capabilă, alături și deopotrivă cu celelalte arte, să oglindească cu măiestrie prefacerile revoluționare din patria noastră.

discuţii

Mihai Raicu

CUM LUCRĂM CU AUTORII DRAMATICI...

In cei patrusprezece ani de la eliberare, revoluţia culturală a dat tot mai multe roade. Exigenţele spectatorilor au crescut. Şi pretenţiile lor. La teatru vine azi un public mult mai pregătit decît înainte. Aprecierea valorii unei piese se face de către public cu o remarcabilă exactitate. Am constatat-o, ca să zic aşa, din proprie experienţă. În faţa acestei realităţi, dramaturgia noastră e datoare să dea lucrări de o valoare din ce în ce mai înaltă, să stîrnească interesul publicului, să ţină încordată atenţia sălii, prin căldura, prin umanitatea lor, prin acţiunea lor clocotitoare, prin mesajul lor înălţător. Trebuie să ajungem a avea şi noi *Tragedii optimiste,* piese care să toarne o tematică revoluţionară într-o formă de exprimare nouă, pe măsura temei... Spun aceasta, pentru că multe piese romîneşti valoroase s-au jucat pe scenele noastre, dar în raport cu cerinţele publicului, ele sînt puţine şi adesea sub aşteptările spectatorilor. Credinţa mea este că noi, oamenii de teatru — actori, regizori, directori —, purtăm o mare vină, că nu ne-am străduit să făurim, cot la cot cu dramaturgii, piesele de care avem nevoie. Ne-am mulţumit cu ceea ce am primit; am lăsat pe scriitori la voia iniţiativei lor, le-am dat uneori sfaturi şi... atît! Rezultatele obţinute, cînd au fost importante — şi au fost adesea importante —, nu au fost mai niciodată mulţumită teatrelor. Noi, teatrele, ne-am complăcut de obicei să lăsăm la voia întîmplării ori pe seama altor factori scrisul pentru teatru.

De aceea, se pune azi mai tare ca oricînd întrebarea: cum trebuie să lucrăm cu autorii dramatici?

Mai întîi, un răspuns imediat şi general: trebuie să lucrăm cu pasiune şi plini de un puternic simţ de răspundere. Apoi, un răspuns menit să înlăture o stare actuală de fapt, asupra căreia e bine să reflectăm toţi membrii unui colectiv de teatru. Lăsăm de obicei numai în grija secretariatelor literare chestiunea atît de gingaşă şi, n-avem de ce să ascundem, atît de spinoasă a muncii cu autorii. Rare ori ne constituim şi alţii — actori şi regizori — parte interesată la această muncă atît de importantă. În mod normal o considerăm treaba secretariatelor literare, ori cel mult a conducerii. Doar uneori — prea rar — şi a consiliilor artistice. Lăsăm parcă dramaturgul să vină la teatru, străin de viaţa lui palpitantă, ca la un ghişeu unde „se dau" sfaturi. E ca şi cum am putea rezolva birocratic munca de creaţie. Toţi ceilalţi slujitori ai teatrului — în afara secretarului literar şi a directorului — îşi spun parcă în sinea lor: „Nouă daţi-ne piese bune, şi le punem în scenă şi le jucăm. Noi vrem un produs finit. Procesul de fabricaţie nu ne interesează". Uităm însă că nu noi sîntem consumatorii şi că piesele de teatru (ca să vorbim în limbaj de producţie) nu reprezintă decît materia semifabricată. În consecinţă, nu putem rămîne nepăsători la „un proces de fabricaţie" care condiţionează fără doar şi poate produsul (într-adevăr finit: spectacolul) pe care-l oferim publicului.

Deplîngem de multe ori spiritul meșteșugăresc care ne bîntuie pe cîte unii. De unde provine el ? Prin ce se caracterizează ? Tocmai printr-o privire unilaterală asupra fenomenului teatral.

Un actor sau un regizor sînt în stare să discute ore întregi despre felul cum a fost alcătuit un spectacol ori interpretat un rol. Mult mai puțin timp consacră însă acești oameni de teatru, procesului de închegare a textului dramatic. Ne ascundem de obicei după pretextul : nu ne pricepem la această muncă. E foarte posibil, e — într-o măsură — și firesc să fie așa. Dar pretextul acesta e legat de o neglijență ori de un neajuns structural, ambele grave. Oamenii de teatru sînt oameni de cultură ; ca artiști, oamenii de teatru nu pot trece nepăsători pe lîngă materialul dramatic al unui scriitor. Am bate la uși deschise, am umbla pe drumuri mult bătătorite, dacă am aduce din nou exemple ca Stanislavski, Nemirovici-Dancenko, Kacialov, Leonidov, Hmelev și alți fruntași ai M.H.A.T.-ului, legați organic de Cehov și Gorki. Cîte nopți de insomnie a însemnat colaborarea dintre ei ! Cîte plimbări pînă-n revărsatul zorilor — mari actori cu mari scriitori — au favorizat nașterea dramaturgiei lor, deschizătoare de drumuri !

Să încercăm, însă, la noi un bilanț ! Cîți prieteni scriitori avem noi oamenii de teatru ? Cîte tovărășii creatoare între dramaturgi și teatre au încolțit și au dat roade sub ochii noștri ? Răspunsul nu ne va fi spre laudă. Atîta vreme cît se va duce o muncă birocratică cu dramaturgii, nu vom putea lega decît temporar pe scriitori de un anumit teatru ; îi vom încuraja să cultive în ei criterii nu totdeauna principiale de apropiere cu acest teatru, să se lase mînați de aceste criterii și să caute mereu în altă parte și în altă parte satisfacții de ordin oarecum secundar problemei esențiale pe care vrem s-o rezolvăm : condiții mai bune de montare, distribuții mai bune, realizare scenică mai operativă a lucrărilor lor etc. Să nu uităm însă că, în timp ce autorul lucrează de unul singur prin însuși specificul muncii lui, noi sîntem un colectiv. Iar pasivitatea noastră, sau o colaborare aparent activă, dar în fond formală, de multe ori plictisită, nu va ajunge să lege pe scriitor de colectivul nostru teatral în comuniunea sufletească atît de fructuoasă și de necesară creatorilor.

De ce Lucia Demetrius, care a scris mult pentru Municipal, a părăsit pînă la urmă arena ei preferată de luptă, și s-a îndreptat către Național ? De ce Horia Lovinescu, care a debutat ca dramaturg, susținut de același teatru, a trecut și el la prima noastră scenă ? Nu are Municipalul să-și impute nimic ? Aurel Baranga și Mihail Davidoglu au debușeu la toate teatrele. Dar, „Cine se dăruiește tuturor, nu se dăruiește nimănui", zicea Rousseau. Nu avem, noi toți, să ne reproșăm nimic ?

Există, e drept, și scriitori care colaborează consecvent cu Teatrul Armatei. Nicolae Tăutu și Laurențiu Fulga au stabilit de mult, cu acest teatru, relații în adevăr trainice. (Dar aceștia sînt excepții.) Sau o altă excepție : colaborarea dintre Ernest Maftei și Teatrul Muncitoresc C.F.R. la piesa *Răzeșii lui Bogdan,* cînd tot teatrul se mobilizase pentru desăvîrșirea acestei lucrări. E de dorit ca aceste „cazuri" să nu rămînă izolate și fără o continuitate... Regula e însă deocamdată că munca cu autorii se duce la întîmplare. Nu există în teatru un gînd artistic călăuzitor — propriu fiecăruia — care să cheme, să ispitească afinitățile artistice ale dramaturgilor și care să-i statornicească. De unde ar putea răsări un gînd artistic călăuzitor pentru un teatru ? Cred desigur că, în primul rînd, din configurația repertoriului. Care repertoriu poate reda mai repede, mai direct, mai pregnant, aspirațiile noastre ? Fără îndoială că acel repertoriu care se poate plămădi nemijlocit sub ochii noștri. Am putea, prin legături strînse cu dramaturgii, să lămurim gîndurile noastre cu privire la liniile tematice și la modalitățile artistice pe care colectivul teatral în care lucrăm e mai în măsură să le promoveze. Ne-am obișnuit însă să căutăm cristalizarea aspirațiilor noastre artistice în dramaturgia străină. Sîntem foarte strîns legați unii dintre noi de ceea ce și de felul cum scriu Vișnevski sau Pogodin ; alții sînt admiratori ai lui Brecht. Preferăm, ca mai „interesantă", formula lor teatrală. Dar nu facem nimic, sau aproape nimic ca s-o avem în dramaturgia noastră. În schimb, lucrăm luni de zile ca să *scoatem* piese ca *Visul nopților noastre,* sau ajungem, împinși de similare perseverențe vinovate, la impasuri dinainte bănuite, cum a fost cazul cu *Microbii* la teatrul nostru.

Toți știm că o mișcare teatrală se leagă în primul rînd de dramaturgie. Știm, dar facem foarte puțin ca să traducem în fapt această realitate. Mi-amintesc că am lucrat acum aproape zece ani, sprijinit de întreaga echipă de actori, la piesa lui Laurențiu Fulga : *Ultimul mesaj.* A fost o muncă de care o să-mi amintesc încă multă vreme. A învățat și scriitorul, am învățat și noi, actori și regizori. Laurențiu Fulga scrisese pentru actul al doilea nu știu cîte versiuni, însumînd circa 800 de pagini bătute la mașină. Rezultatul : piesa s-a îmbunătățit, Fulga a debutat ca autor dramatic, spectacolul a cîștigat. Ceea ce a făcut, anul acesta, Laurențiu Fulga, înainte de a i se repune în scenă piesa, este tot o operă de muncă utilă a Teatrului Armatei cu autorul : muncă de îmbunătățire a piesei, pe măsura experienței creatoare sporite a autorului și pe măsura exigenței sporite a publicului.

În felul în care se lucrează însă azi, îndeobște (și în felul în care lucrez eu însumi), se ocolește și formula cea mai concretă de colaborare dintre teatru și autor, uzitată cu succes de-a lungul veacurilor : anume, autorii să-și elaboreze piesele în deplină cunoaștere a teatrului — a posibilităților și valențelor lui artistice. Să și le scrie, cum s-ar zice, pe actori dați, pe un profil teatral știut. Așa au procedat toți marii dramaturgi. De aici, legătura organică dintre personaj și actor, dintre piesă și scenă. Faptul nu impietează asupra cerinței ca reflectarea realității să fie veridică, realistă. Dovadă : Shakespeare, Molière, Ostrovski... I-ar fi foarte greu însă unui dramaturg de-al nostru să așeze azi realitățile sociale ale vremii pe măsura unei anumite echipe de actori. Dramaturgul îi cunoaște foarte puțin. Și nu știu cum să spun, nu se consideră nici unul, nici ceilalți din aceeași familie. Or, poetul dramatic trebuie să facă parte integrantă din marea familie a teatrului.

Metoda noastră preferată — și foarte comodă — de lucru este următoarea : scriitorul depune piesa gata scrisă la secretariatul literar. Sau, dacă e un autor consacrat, o dă de-a dreptul directorului. Aceștia citesc lucrarea și apoi încep pertractările. Actorii sau regizorii intră tîrziu în competiție, apreciind și dînd verdicte definitive de acceptare, de transformare sau de respingere. Cred că aici zace unul din importantele defecte ale colaborării cu dramaturgii : îi considerăm pe autori niște „oameni dinafară".

Cînd dramaturgii vor deveni factori activi, *interni,* în teatrele noastre ; cînd activitatea lor creatoare se va lega în mod organic de teatre, sînt convins că vom realiza o rodnică colaborare. Nu vreau să pomenesc aici nimic despre laturile necorespunzătoare, în această privință, pe care le pot înfățișa și autorii. Chiar dacă au și ei deficiențe, ale noastre sînt însă mult mai mari. Și ale noastre intră în primul rînd la socoteală. Azi, stau față în față un dramaturg și un teatru, căutînd să creeze o punte comună de înțelegere, pentru ca împreună, organic legați, amîndoi să poată sta deopotrivă în fața publicului care așteaptă spectacolul și care nu distinge prea bine, care e aportul dramaturgului și care aportul teatrului în făurirea acestui spectacol.

Dar mai există încă o problemă, lăsată la voia întîmplării. Unde anume ne fixăm dominanta colaborării noastre ? Cu care autori dramatici, presupunînd chiar a fi la fel de talentați, ne legăm ? În mod curent, teatrele, respectiv direcțiile și secretariatele literare, lucrează cu nenumărați autori. Nu în privința volumului muncii s-ar putea face reproșuri teatrelor. Pe tărîmul calității însă, critica dramatică și noi găsim, și pe drept cuvînt, o mulțime de neajunsuri. Sînt teatre care lucrează cu zeci de dramaturgi. Teatrul din care fac parte : „C. Nottara", are în fiecare zi nenumărate vizite și discuții cu privire la piese contractate ori depuse de autori.

Alte teatre lucrează, de asemenea, cu un număr impresionant de scriitori. Se mai întîmplă şi următorul fapt, după părerea mea nefiresc: un autor lucrează o piesă cu un teatru şi alta cu un alt teatru. Vornic Basarabeanu, de pildă, lucrează şi cu Naţionalul, dar şi cu „Nottara". Între teatrul nostru şi Naţional există însă o sensibilă diferenţă de profil. Care este gîndul artistic care mînă cele două secretariate literare — şi numai secretariatele literare? — în colaborarea cu Vornic Basarabeanu? Diferit, acelaşi, sau nici unul?! Scriitorul nu e un taxi, să-l poată lua oricine. Se poate întîmpla şi cazul ca un scriitor să scrie piese pentru diferite profiluri. De obicei însă, asta se întîmplă rar, şi nu în cazul scriitorului amintit mai sus, care are o manieră foarte personală de a scrie.

Jouvet a colaborat cu Giraudoux. Au trecut ani de atunci. Cu toate astea, nici o piesă de Giraudoux nu s-a jucat la Comedia Franceză. Marele nostru clasic Caragiale se joacă de preferinţă pe scenele principale ale ţării. Rareori se montează şi pe alte scene. Dacă cu scriitori intraţi în patrimoniul public se procedează cu atîta atenţie, oare nu e aplicabil acest criteriu şi la aceia care scriu sub ochii noştri operele lor? Am auzit spunîndu-se într-o vreme: Teatrul Municipal a devenit un teatru Lucia Demetrius. Găsesc că asta ar fi fost o calitate, deşi cei care comentau astfel relatau faptul ca o deficienţă.

Pornind de la tematică şi de la mijloace de exprimare, m-aş lega oricînd de un autor de teatru. Aş construi cu bucurie pornind de la ideea piesei, spectacolul, în timp ce scriitorul de abia îşi creionează scenariul lucrării. Aş cointeresa pe actori şi scenografi, încă înainte de a se da forma definitivă replicilor. Şi aş îmbina, ceea ce pentru un regizor constituie idealul, textul propriu-zis dramatic cu textul de spectacol. Paul Gusty a ajutat pe mulţi scriitori să-şi definitiveze operele. Exemplul lui ne poate stimula. Este greşită opinia că scriitorul este intangibil şi că „ingerinţele" oamenilor de teatru scad nivelul literar al textului. O piesă este ca o haină: e croită pe măsura unui om anumit. În munca de repetiţii se caută soluţiile ca să stea bine şi pe un străin. Dar nu asta e idealul. Gîndul artistic călăuzitor al teatrului, aşa-zisul profil, joacă un rol de seamă în colaborarea cu scriitorul. Maniera de a scrie a acestuia, colectivul de actori, dimensiunile scenei, mijloacele spectacologice utilizate de regizorii teatrului, toate trebuie să vibreze la unison.

În încheierea celor arătate mai sus, ţin să mai spun că dacă despre o piesă de teatru se spune că „e în lucru", e bine să fie în lucru cu teatrul.

Dacă lucrează cu teatrul, e neîndoios că tot teatrul va răspunde de piesă. Mai multă pasiune ar da cu siguranţă şi mult mai mult simţ de răspundere. De obicei, dacă ne încălzim pentru un lucru, ne şi luptăm pentru el. Deocamdată, despre *o luptă* pentru piese nu se poate vorbi ca despre un fenomen generalizat în teatrele noastre. Autorul continuă să lucreze de unul singur, urmînd să prezinte apoi rodul muncii lui la un teatru sau la altul, la acel teatru care i-l acceptă mai curînd. Raporturile dintre dramaturgi şi teatre se păstrează reci, contractuale. Aş vrea să le văd încălzite, fierbinţi. Să pot spune despre o piesă că e *în lucru* la teatru, şi să înţeleg prin aceasta: actori şi regizor, întîlnindu-se zile şi nopţi, cu autorul; dezbătînd cu aprindere poziţia ideologică, osatura dramatică, caracterele personajelor ş. a. m. d. Revărsatul zorilor să găsească un grup de oameni încălziţi, în jurul unei mese cu nenumărate hîrtii, cu ceşti de cafea golite, cu scrumiere pline vîrf de mucuri de ţigară şi, în mintea scriitorului, perspective clare, rezultate din discuţiile acestea aprinse. Această muncă vie, în care personajele capătă viaţă înainte de repetiţii, în care formula de spectacol merge mînă-n mînă cu textul, în care autor, regizor, actor formează o unitate, este — socotesc eu — un drum sigur pentru grabnica creştere cantitativă şi calitativă a dramaturgiei noastre noi, puternice, realist-socialiste, după care e însetat publicul nostru.

MULTĂ CULOARE PE UN DESEN IMPRECIS

Teatrul Armatei : *Intervenţia* de Lev Slavin

Intervenţia, piesa lui Lev Slavin, scrisă în 1930—1934, face parte nemijlocit din categoria acelor piese specifice în istoria dramaturgiei sovietice, piese caracterizate printr-o dinamică interioară a conflictului, printr-o desfăşurare cinematografică a acţiunii, situată într-un spaţiu vast. Timbrul specific al acestei piese este cel al teatrului eroic revoluţionar, în acţiunea căruia nu se înfruntă simple caractere şi nu se desenează intrigi de proporţii mărunte, ci mari grupări sociale, de proporţii istorice.

În raportul prezentat la primul Congres al Scriitorilor Sovietici din 1934, N. Pogodin arăta cît de semnificativă era pentru noua formulă a dramei asimetria forţelor încleştate în luptă. Ca şi în piesa acestuia, *Aristocraţii*, găsim şi în *Intervenţia* un aparent decalaj de greutate între cei doi termeni ai conflictului : cîţiva bolşevici în ilegalitate şi numeroasele trupe ale Antantei, debarcate în portul Odesa. *Intervenţia* descrie procesul de transformare morală a acestor trupe în contact cu zguduitoarea realitate a revoluţiei socialiste. De o parte, ofiţerii spilcuiţi ai frontului reacţiunii, în cîrdăşie cu burghezia cosmopolită locală, şi o masă amorfă de soldaţi, mecanic disciplinată şi încrezătoare în pacea de la Versailles ; de cealaltă parte, cîţiva bolşevici din reţeaua conspirativă ilegală. Forţa cuvîntului în slujba unei cauze drepte este elementul motrice al acţiunii, determinantul deznodămîntului. Triumful aparţine unei forţe neînsemnate din punct de vedere numeric dar puternică prin supremaţia ei spirituală. Ca o urmare a noii concepţii a tragicului în dramaturgia realismului socialist, şi în *Intervenţia* eroii — comuniştii — mor, dispar fizic din scenă, simultan cu triumful acţiunii lor. Moartea lui Brodski, Stepikov, Jeanne Barbier, prinşi în ghiarele intervenţioniştilor, şi victoria ideii lor, a cauzei lor, se interferează în accente eroice de epopee.

Piesa lui Slavin, deci, fără a fi o operă *clasică* a revoluţiei, prin caracterul ei accentuat de frescă socială, de evocare dramatică, oferind o vedere panoramică asupra Odesei anului 1919, într-un moment de răscruce istorică pentru locuitorii ei, prezintă un interes indiscutabil. Acţiunea primului tablou, pe chei, aduce înaintea noastră într-o defilare sugestivă toate forţele sociale care iau parte la încleştarea dramatică pe care o presimţim. De o parte, reprezentanţii marii burghezii, încă proprietari ai şantierului naval Ksidias, moşierimea refugiată din Petrogradul sovietic, în amestec pestriţ cu lumea trepăduşilor care-i înconjoară (anarhişti, cadeţi, femei întreţinute etc.) ; de cealaltă parte a unei baricade încă invizibile, circulă pe acelaşi chei muncitorii grevişti de la şantierul naval Ksidias, tineri revoluţionari, agitatori bolşevici în activitate conspirativă. Toată această omenire zbuciumată şi agitată de sentimente contradictorii aşteaptă apropierea de port a vaselor franceze intervenţioniste.

Ceea ce aduce nou această lucrare, în tematica pieselor dedicate revoluţiei, este surprinderea psihologiei masei de soldaţi din corpul expediţionar străin, în contact nemijlocit cu revoluţia socialistă. Procesul diferenţierii lor este surprins cu claritate. Între colonelul Fredambais, reprezentantul politicii imperialismului colonial, şi Jouves, infanteristul din tranşee, care este convins că în urma păcii de la Versailles nu va mai răsuna nici un foc de armă, apar pe scenă diverse tipuri semnificative pentru problematica şi moralul soldaţilor primului război mondial. Intrebările lor în chestiuni vitale ca : pacea, revoluţia sau războiul, nu par defel desuete astăzi. Convertirea acestor soldaţi — pînă la hotărîrea unora de a rămîne să lupte pe pămîntul rusesc pentru cauza proletariatului internaţional — exprimă grăitor, în ultimul tablou, rezultatul concret al acţiunii agitatorice a bolşevicilor.

Înscrierea acestei piese în repertoriul Teatrului Armatei, după cum a consemnat și critica dramatică, corespunde unor tendințe pozitive și contribuie în însemnată măsură la relevarea unui aspect nou din revoluția socialistă, necunoscut publicului nostru de teatru. Specificul *revoluționar* al piesei, mesajul ei vibrant pretind o formulă scenică corespunzătoare, care să-i valorifice major calitățile, trecînd peste golurile unor momente de stîngăcie literară. Salutînd cu elan prezența înviorătoare a acestei piese pe scena Teatrului Armatei, critica dramatică și-a înțeles însă unilateral misiunea, preocupîndu-se pe larg de text, dar cu zgîrcenie de spectacol. (Vezi cronica lui Radu Popescu în „Romînia Liberă" — 21/XI/1958.)

Sandina Stan (Orlovskaia) și Liliana Tomescu (Jeanne Barbier)

Spectacolul cu piesa lui Slavin dovedește încă o dată virtuțile pe care le poate căpăta un ansamblu condus de mîna sigură a unui maestru al mișcării scenice (regia : Ion Șahighian).

O judicioasă dozare a forțelor actoricești într-o distribuție bine gîndită, ca și vigoarea plastică în rezolvarea unor momente sînt calități incontestabile în spectacol și care se detașează la cea mai sumară analiză. Dar aceste vădite realizări nu pot acoperi insatisfacția cauzată de luminarea monocromă și monotonă a sensurilor piesei. Lipsa unei ierarhizări a valorilor, a accentelor de intensitate, este izbitoare. Corectitudinea formală a spectacolului dovedește tratarea deficitara a celor doi termeni ai conflictului, în raport cu necesitatea de a reliefa superioritatea, forța, avîntul comuniștilor în acțiune. Lipsa unei idei diriguitoare, care să sublinieze permanent, tranșant, dramatica încleștare a forțelor revoluției cu coaliția reacțiunii, duce la fărîmițarea spectacolului într-o suită de scene susținute de un ritm mai mult sau mai puțin dramatic. Problema ritmului a fost abordată în cronica dramatică din gazetele operative, dar interpretată diferit și fără o justificare explicită, rămîne totuși nerezolvată. Mihnea Gheorghiu[1] și Radu Popescu[2] se află în controversă la acest punct. (Nu numai la acesta.) Parafrazînd judecata lui Solomon, îndrăznim să afirmăm că ambii cronicari au dreptate. Tratarea amănunțită a tablourilor, în parte, a dus la reliefarea „copacilor în dauna pădurii", care a dispărut din tablou, adică la un ritm bine susținut, artistic dozat în unele tablouri (actul I), dar scăzut și obositor mai cu seamă în actul II. Tablourile dispersate într-un spațiu de acțiune variat și sondînd medii diferite capătă valori și culori în sine ; îndeosebi multe culori, un exces de elemente decorative și picturale, ca de pildă în ampla figurație a tabloului 1, sau a penultimului tablou. Nesupunîndu-se unei viziuni pătrunzătoare, științifice, multiplele tablouri nu demonstrează în această voită spargere a unității aristotelice a dramei, fresca unei lumi în prefacere arzătoare și conflicte ireductibile. Semnificativ este de pildă tabloul amintit mai sus (tabloul 1), în care regia mînuiește cu artă defilarea eroilor : domnii „cu aspect petersburghez", anarhiștii, inconștienții, spilcuiții, transfugii, fără însă a reda sensibil adîncul conflict subteran, ten-

---

[1] „...îi lipsește în bună parte ritmul dramatic, spectacolului". („Contemporanul", nr. 46 [632]).

[2] „...mîna totdeauna sigură a lui I. Șahighian a căutat în plus un ritm cît mai dinamic". („Romînia Liberă".)

Moment din tabloul 2

siunea dramatică, încordarea bolșevicilor gata de luptă, elemente care în text există incontestabil. Pitorescul facil, excesul de culoare, de pastă, care îneacă unele tablouri și personaje, îndeosebi pe cele negative (șarjarea nejustificată a cuplului Ksidias, zugrăvirea colonelului Fredambais în culorile ipistatului Ipingescu), culminează semnificativ pentru orientarea regiei, în faimoasa scenă de la șantan. Dansul „tango-apaș" (la premieră Stere Popescu are o grație care dispare în spectacolele următoare odată cu el), sau dansul la fel de nejustificat al unor perechi transpirate distrag atenția publicului de la conținutul efectiv al tabloului, și anume munca de lămurire a agitatorilor bolșevici în rîndurile corpului intervenționist. Aceeași problemă o ridică și tabloul farmaciei, în care reflectoarele regiei insistă pe jalnica făptură a discipolului lui Esculap, și nu pe demascarea lui Jenea Ksidias, netrebnica odraslă a marii burghezii. Doar tabloul ședinței conspirative din atelierul de lenjerie aduce o apreciabilă notă distinctivă, prin discreția culorilor, a mișcării și prin sobrietatea jocului actoricesc.

Este adevărat că acest spectacol nu se bazează pe jocul cîtorva actori, ci pe mișcarea armonioasă a unei mase în acțiune, solicitînd colaborarea creatoare a tuturor interpreților. Atîția actori participă la acest spectacol, încît desigur că numai din pricina acestui număr apreciabil s-a intimidat pana atît de sigură îndeobște a cronicarului „Romîniei Libere". Căci, de data aceasta d-sa enumeră doar statistic numele numeroaselor figuri care alcătuiesc echipa, comentariilor negăsindu-li-se spațiu în cronica sa. Și, deși după expresia aceluiași cronicar, în concepția acestei piese „nu există roluri principale și secundare, mari și mici, singura aspirație a actorului nu poate fi decît a se contopi cît mai perfect în ansamblu", noi credem că există totuși „loc și prilej pentru creații individuale întinse și reliefate". Surprinzător este — de pildă — faptul că dintre cei cincizeci de interpreți care au evoluat pe scenă, creațiile cele mai revelatoare aparțin unor roluri mici în economia piesei. Astfel, sobră și plină de distincție a fost artista emerită Sandina Stan în rolul Orlovskaiei. Deși prezența ei se limitează la un singur tablou, ea aduce o notă tonică în tratarea scenică a grupului ilegaliștilor bolșevici. După cum creația lui Gh. Mazilu, în rolul bolșevicului Stepikov, marchează o prezență scenică deosebită. Jocul lui Gh. Mazilu sugerează căldură sufletească, înțelepciune populară și un optimism viguros, ceea ce dovedește variata gamă de posibilități a acestui actor, care, la un moment dat, părea că s-a manierizat în rolurile negative. În tabloul închisorii, prezența lui contribuie substanțial la luminarea profilului eroilor înaintați ai piesei. În roluri de asemenea destul de limitate se remarcă jocul lui Ion Petratu (Célestin) și Gr. Anghel-Seceleanu (Jouves). În interpretarea acestor personaje, ambii actori subliniază cu finețe valoarea experienței trăite de soldații intervenționiști, veniți cu bună-credință să păzească averile fabricanților ruși. Funcții importante în spectacol au revenit lui Val. Săndulescu și Lilianei Tomescu: Michel Brodski și — respectiv — Jeanne Barbier. În rolul comunistei franceze Jeanne, Liliana Tomescu a găsit o partitură potrivită temperamentului ei artistic. Spontaneitatea jocului s-a împletit fericit cu o gîndită nuanțare a unui spirit intransigent, propriu eroinei comuniste, dar punctat cu semitonurile unui umor temperamental. O trăsătură de gravitate în plus, o pondere în gesturi ar fi adîncit poate mai mult silueta romanticei și înflăcăratei eroine. Val. Săndulescu în evoluția eroului său — Michel Brodski, agitator bolșevic, alias Michel Voronov, chiriaș în casa Ksidias — a avut de învins multe momente dificile. I s-a reproșat paliditatea în nuanțarea jocului său. Credem că e vorba de o anumită răceală (mai ales în tablourile 1 și 2) care, învinsă pe parcurs, i-a permis să desfășoare accente de o adevărată emoție artistică. Val. Săndulescu dă uneori impresia unei stîngăcii voite, a unei răceli detașate, o lipsă de efectivă comuniune cu partenerii. De pildă, în primul tablou, în care *nimic* din atitudinea tînărului cu ochelari și veșminte studențești nu dovedește prezența spirituală a unui agitator bolșevic.

Pasta groasă cu care au fost desenate siluetele personajelor negative a avut cele mai grele consecințe asupra cuplului Ksidias (Nelly Cutava — S. Radovici). Dat fiind și slăbiciunile replicilor respective, amestecul farsei, melodramei și tragediei din jocul lor lasă spectatorului o amintire dezagreabilă. De asemenea supărător este modul artificial în care și-a compus rolul Florin Stroe (partizanul Bondarenko). Ostentația cu care actorul își afirmă specificul „partizan" devine de-a dreptul ridicolă și împotriva textului, mai cu seamă în tabloul întîlnirii cu reprezentanții Antantei. Numeroasa distribuție, bine armonizată în mișcările de masă, se remarcă în unele realizări individuale reușite: Gh. Trestian, o caricatură colorată a farmacistului; Sergiu Dumitrescu, un anarhist cu morgă (Filka); Toni Zaharian, un stupid și stilat locotenent francez, și C. Guriță, care a demonstrat un potrivit amestec de spirit obtuz și bună-credință în rolul caporalului Barbaroux.

Din păcate, în decorul și în costumele spectacolului *Intervenția* (I.Ipser), regăsim aceeași concepție corectă, cu nuanțe desuete, în ciuda unor rezolvări parțial reușite (tabloul ședinței ilegale aduce cu o delicată pictură de gen). Scenografia nu a găsit acele elemente simple și sugestive care să permită o largă desfășurare forțelor actoricești și să sugereze totodată spațiul vast, patosul eroic al dramei. Ceea ce ține de modalitatea generală a exprimării conținutului revoluționar al piesei *Intervenția* în spectacolul despre care vorbim.

Mira Iosif

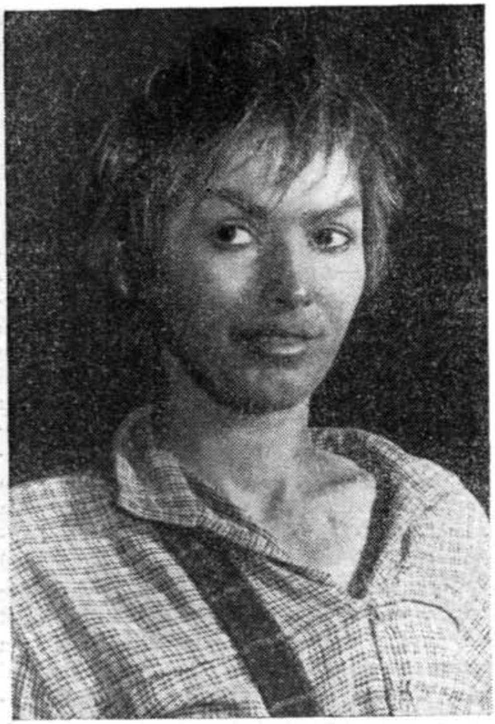
TRAVESTIURI ȘI PIESELE PENTRU COPII

Teatrul Armatei: *Aventurile lui Tom Sawyer*; **Teatrul Tineretului**: *Cravata roșie*

Din universul complicat și dens al romanului lui Twain, cei doi dramatizatori (printre care se află și celebrul romancier Stefan Heym) au extras filonul principal, direcțional, al cursului epic — aventura lui Tom Sawyer și a prietenul său Huckleberry Finn, care, trecînd printr-o serie de peripeții uluitoare, demască pe odioșii componenți ai unei bande criminale de rasiști Ku-Klux-Klan.

Desigur că, dacă pentru cunoscătorii romanului, textul dramatic va apărea mai mult ca „o suită de tablouri pe un subiect de Mark Twain" — e limpede faptul că o altă soluție nici nu putea fi abordată, ținînd seama de uriașul material faptic al „sursei prime". Cu toate că dramatizarea sugerează numai forța satirică colosală a acestui „Lincoln al literaturii americane", autorii au reușit să le păstreze eroilor o anumită candoare necontrafăcută, o ingenuitate care sporește efectele comice; chiar dacă stilul nu a putut fi totdeauna reprodus, dramatizarea temeinic făcută a extras ceea ce era esențial în roman: mesajul lui politic, actualitatea lui împrospătată de evenimentele de la Little Rock.

Lia Pop-Fărcășan **(Tom)** *în „Aventurile lui Tom Sawyer"*



Mariana Oprescu **(Huck)** *în „Aventurile lui Tom Sawyer"*

Actualitatea piesei stă deci în demascarea necruțătoare a rasismului, în lovitura puternică pe care o dă prejudecăților, în slujba cărora sînt folosite toate uneltirile abjecte. Drama negrului Muff Potter, acuzat pe nedrept de o crimă înfăptuită de rasiști, e luminată de prezența pregnantă a doi mici vagabonzi cu suflet de aur — Tom și Huck. Twain, surprinzînd cu o forță izbitoare „caracterele tipice în situațiile tipice" ale epocii sale, a demonstrat artisticește de partea căror forțe stă adevărul, deschizînd perspectivele unei lumi mai bune și cu adevărat democratice.

Textul nu ar fi ridicat dificultăți prea acute în spectacol, dacă nu ar fi fost problema celor doi interpreți : Tom și Huck. Travestiul apare ca o primă soluție, lesne de realizat. Prezența unor „copii veritabili" ridică în general probleme mai complexe, asupra cărora s-a discutat repetat. Fără îndoială, autenticitatea ar înclina de partea ultimei soluții. Lipsa de tehnică scenică e suplinită de spontaneitate, stîngăcia pare la locul ei, timiditatea de asemenea. Uneori totuși, înșiși copiii au fost aceia care și-au realizat mai dificil „vîrsta", au „cabotinizat" prematur, folosindu-și propriile deficiențe ca pe niște „cîrlige". Cîteva asemenea vedete artificiale au circulat pe scenele noastre și consumarea lor rapidă, artisticește vorbind, e explicabilă. Iată deci că ar fi argumente de partea ambelor soluții. Regizorul Gheoghe Cheța a apelat la două din cele mai experimentate interprete în travestiuri din teatrul nostru : Lia Pop-Fărcășan și Mariana Oprescu. După personajul din Creangă *(Pupăză din tei)*, Lia Pop, serioasă și temeinică în compunerea micilor săi eroi, ne-a oferit imaginea unui „puști" american, cu un umor și cu o bonomie caldă, ce i-au devenit familiare. Tom e în aceeași clipă o haimana cu suflet de aur, un cinic dublat de un credul gură-cască, un poznaș gata să dea oricînd o mînă de ajutor cui are nevoie. Ficțiunea artistică e reușită, artista își dirijează cu pricepere vocea și e mai puțin alintată ca în *Pupăza din tei.* (Păcat că o asemenea personalitate artistică e limitată șablonard, mai ales la „travesti".) Mariana Oprescu a creat un Huck autentic și plin de haz, cu inteligență populară. El e mesagerul lui Twain în piesă, e stegarul umorului lucid, e un rezoner necruțător. Cele două actrițe au creat așadar un cuplu perfect de... băieți, și nu puține au fost clipele de emoție autentică pe care regia ni le-a oferit, cu o simplitate remar-

Mariana Vincze (Ceaşkin) în „Cravata roşie"

Tatiana Tereblecea (Şura) în „Cravata roşie"

cabilă. Travestiul a fost aici încorporat viziunii generale asupra spectacolului ; el nu a fost folosit excentric, ci integrat conţinutului piesei, a susţinut profilul personajelor. „Rabatul" artistic pe care-l presupune orice travesti a fost în acest caz minim, convenţia fiind lesne acceptată. În jurul acestor două roluri au fost marcate „prezenţe", armonizate cu cei doi solişti, discrete şi sobre: Geo Maican (dovedind o lăudabilă înţelegere a psihologiei epocii în care e întrupat personajul) a mimat un erou neostentativ, sobru, calm, cu o convingere certă a concepţiei sale despre oameni ; Nucu Păunescu a creionat masiv, dar cu simplitate, pe eroul principal „negativ", pregnant pentru micii spectatori, dar gîndit neliniar ; Eugen Petrescu, creator al unei originale compoziţii (decupată parcă din romanele tip Far-West). Au mai jucat : Gh. Cîmpeanu (ce mult are încă nevoie acest tînăr actor să găsească drumul cel mai simplu spre redarea stărilor emoţionale pe care le încearcă inutil cu un balast de gesturi şi o voce de „melo") ; Ion Punea, pregnant în simpla siluetă a doctorului cu vederi progresiste etc.

Munca regizorului Gh. Cheţa (regizor secund, Ecaterina Schön) ne-a luminat un text dramatic în care principala dificultate — travestiul — a fost deci biruită.

Am revăzut, după mai mulţi ani, cunoscuta piesă pentru copii : *Cravata roşie* de Serghei Mihalkov. Piesa ne povesteşte întîmplarea lui Valerii Vişniakov, fiul directorului unei uzine, care-şi „pierde cravata roşie" din cauza atitudinii sale nejuste faţă de colectiv. Lui Valerii, i se opun însă o serie de eroi, printre care Şura Badeikin, copil orfan, dar care priveşte viaţa temeinic, cu seriozitate, spre deosebire de răsfăţatul său coleg.

Conflictul dintre Valerii şi colectiv generează intriga dramatică a piesei, stă la baza problemelor de educaţie comunistă, pe care ea le ridică. Ajutorul dat în permanenţă de micii săi tovarăşi, influenţa puternică pe care o exercită şcoala fac din Valerii, pînă la urmă, un pionier adevărat.

Poetul Mihalkov a scris o piesă tonică, optimistă, cu caractere bine conturate, cu o morală implicită acţiunii, limpede, elocventă.

Intrată în antologia literaturii pentru copii, *Cravata roşie* poate servi de model unor piese dedicate tinerei generaţii de azi, comuniştii de mîine.

Problema travestiurilor s-a pus şi în această piesă. Un regizor tînăr, Cornel Popa, a apelat pentru aceasta la trei tinere actriţe. Mai puţin integrate personajelor (dificul-

Elena Aramă (Valerii) în „Cravata roșie"

tatea a fost sporită de faptul că trebuiau întruchipați copii contemporani — copii ai epocii noastre), abordînd o mișcare juvenilă surprinsă mai mult la exterior, Elena Aramă (un Valerii reținut și lipsit de spontaneitatea firească vîrstei), Tatiana Tereblecea (care ar fi fost și mai aproape de rol, dacă nu ar fi făcut simțit mereu efortul de a fi „dulce") și Mariana Demetriu (abordînd, puțin dinafară, un personaj ce s-ar fi cerut mai hazliu) au fost deci purtătoarele ideilor ce s-ar fi cerut degajate din piesă. Aici travestiul, dincolo de funcția lui artistică, a fost și o prezență exhibiționistă, a amuzat prin contrastele uneori nedorite pe care le-a sugerat, a fost deci mai mult o demonstrație cu o insuficientă finalitate emoțională.

Dintre personajele mature, doar Gh. Costin s-a ostenit să-și compună rolul, în timp ce Cezar Rovințescu, Maria Burbea și Lili Urseanu au fost la suprafața rolurilor, pe care le-au rostit „pe dinafară". Ritmul piesei s-ar fi cerut și el mai alert, mai precipitat.

***

Inadmisibilă, slaba prezență a publicului spectator la acest spectacol programat cu perseverență „vineri după masă": cîteva duzini de copii într-o sală goală... Unde sînt zecile de mii de elevi și pionieri cărora li se adresează piesa? Cum au fost ei mobilizați la acest spectacol de către un teatru care are drept titlu: Teatrul Tineretului?

E un „adjectiv" pe care spectacolul de vineri după masă îl dezminte!

***

La problema travestiurilor răspunsul îl dau numai actorii și regizorii. E ceea ce ne-au demonstrat cu prisosință cele două spectacole...

... Primele două spectacole pentru copii, din această stagiune, au fost jucate. Nici chiar cu două flori nu se face primăvară, am spune parafrazînd proverbul; dar cu încă două-trei asemenea spectacole se poate înfiripa și o stagiune pentru copii.

Al. Popovici

LA ÎNCEPUT DE DRUM

Teatrul de Stat „Mihail Eminescu", Botoșani: *Mielul turbat* **de Aurel Baranga și** *Bătrînețe zbuciumată* **de L. Rahmanov**

Cu peste 100 de ani în urmă, prin 1839, tîrgul Botoșanilor era agitat de un eveniment de seamă: o trupă de actori în frunte cu Costache Caragiale avea să joace teatru pentru prima dată în această localitate. O filă a arhivei orașului vorbește cu emoție despre acest eveniment. Tot filele hrisoavelor tîrgului amintesc de căldura cu care publicul, după scurgerea cîtorva zeci de ani, a îmbrățișat arta unor maeștri ca Matei Millo, Aristizza Romanescu, Constantin Nottara... Rînd pe rînd, sălile „Școalei Domnești", sala „Petrache Cristea", sala „Meseriașilor", sau sala „Popovici" s-au transformat în săli de spectacol, pline pînă la refuz cu un public însetat și iubitor de

Scenă din „Mielul turbat“

teatru. Este cu atît mai explicabil entuziasmul cu care locuitorii de azi ai orașului Botoșani au primit vestea înființării unui teatru de stat; satisfacția visului împlinit și mîndria de a avea un teatru propriu sînt pe deplin îndreptățite. Pe frontispiciul noului teatru stă scris numele celui mai mare poet al țării, Mihail Eminescu, iar pe coperta primului program poți citi „Prima stagiune 1958-1959“. De acum înainte, nu se va consemna sporadic „neobișnuitul eveniment“ al vreunui ocazional turneu; azi, neobișnuitul a devenit cotidian.

Astfel, prima stagiune a Teatrului de Stat „Mihail Eminescu“ din Botoșani s-a deschis în seara zilei de 16 octombrie 1958 (într-o sală pe care ar invidia-o, pe bună dreptate, oricare alt public, și cu spectatori pe care oricare altă sală de teatru i-ar invidia, tot pe bună dreptate) cu incisiva comedie satirică a lui Aurel Baranga, *Mielul turbat*.

Operînd la descifrarea scenică a textului, regizorul Paul Sireteanu a urmărit o linie clară, explicită, a tendinței personajelor, pe care le-a tratat în două tonuri net distincte. Pe de o parte, simplitatea, firescul, superioritatea morală a lui Spiridon Biserică, Mitică Ionescu și Maria Pricop; pe de altă parte, caricatura falsului atașament și a goliciunii morale a lui Cavafu, Cristescu sau Bontaș. Astfel, evoluția acțiunii dramatice a luat aspectul unui duel de situații, cu lovituri tari, directe și fără fandări subtile, punctîndu-se cu abilitate victoriile de moment. Legat de această concepție, decorul simplu al pictorului-scenograf Constantin Piliuță (decor construit în două planuri suprapuse pe practicabile) imaginează parcă un podium pe care se perindă rînd pe rînd victorioșii. Am putut remarca astfel scena în care Spiridon Biserică își iese din fire (actul II), scenă în care personajul este situat pe un plan superior, în timp ce grupul speriaților se află pus la zid în plan inferior. Sau situația exact inversă, a plasării actorilor în momentul învinuirii de fals, adusă lui Spiridon, cînd întreaga clică îl încercuiește de sus pe „hoț“ și, în sfîrșit, demascarea finală, în care nea Mitică, Maria și Spiridon, plasați într-un punct înalt al decorului, înfierează josnicia bandei, care mișună undeva pe jos, în panică, căutînd o ieșire printre birouri și dosare.

Pe aceeași linie simplă, explicită, au evoluat și interpreții, echipa remarcîndu-se în primul rînd prin omogenitate; de aceea și evidențierile sînt dificile. Trebuie subliniate totuși sobrietatea, căldura și siguranța cu care Valeriu Pascu l-a întruchipat pe secretarul organizației de partid, nea Mitică; expresivitatea cu care Ilarie Curecheanu a

George Podhorski (Polejaiev) și Livia Baba (Maria Lvovna) în „Bătrînețe zbuciumată".

gradat evoluția lui Spiridon Biserică de la atitudinea bonomă a „mielului" pînă la „turbarea" rechizitorială din final, și bineînțeles degajarea de veritabil „dandy", cu care s-a mișcat în scenă Aurel Ionescu, jonglînd cu perfidia și lichelismul lui Cavafu. Deși cu o mască bună, Ion Plăieșeanu, în Toma, a fost deseori crispat, în timp ce C. Mandi și M. Piinișoară, în rolurile lui Cristescu și — respectiv — Bontaș, au încercat să supraliciteze textul, primul printr-o blazare contrafăcută, iar al doilea alunecînd spre șarjă. Tatiana Sireteanu, interpreta Mariei Pricop, a realizat superioritatea personajului, laconic, printr-o ținută sobră — împinsă uneori, din păcate, pînă la rigid — în timp ce, Aura Rîmniceanu (Margareta) a mimat prea mult alintarea și gingășia. O mențiune pentru inspirata schiță caricaturală, elaborată de Lorette Dragomirescu în doctorul Bratu.

Poate că o mai atentă îndrumare regizorală (Paul Sireteanu este debutant în teatru) ar fi scos în evidență și alte aspecte ale satirei lui Baranga, poate că uneori corespondența scenică între parteneri e stîngace și ritmul actului I insuficient de alert, sau finalul prea precipitat ; totuși, primul spectacol al tînărului teatru a dovedit forța și calitățile evidente ale colectivului — să nu uităm că actorii vin din mai multe teatre — cîștigînd adeziunea spectatorilor.

Și cel de al doilea spectacol, *Bătrînețe zbuciumată*, a venit ca o confirmare a speranțelor. Drama revoluționară a lui L. Rahmanov surprinde momentul hotărîtor al Revoluției din Octombrie, moment în care țelurile luptei sînt clare, moment în care viața nu poate aștepta pe oricine și în care adeziunile se cer exprimate imediat. Fundamentalele prefaceri sociale sînt urmărite de dramaturg pe două planuri paralele : pe prim-plan, figura savantului Polejaiev (detașarea lui dintr-o lume care nu-l merită și nu-l înțelege), și pe celălalt plan, atașarea lui la revoluție. Cele două planuri se interferează continuu, dramaturgul subliniind cu fiecare act, apropierea lui Polejaiev de masele revoluționare. Descifrînd sensurile majore ale textului, regizorul Val Mugur a intenționat și a reușit să învingă axiomele matematice, îmbinînd cele două planuri paralele într-o singură linie unică, precisă și cu o singură direcție, făcînd prin aceasta mai elocvent mesajul autorului : știința nu înseamnă pasivitate, știința este o armă a revoluției, știința înseamnă luptă. Axată îndeosebi pe portretul savantului Polejaiev (prin care dramaturgul evocă figura marelui botanist Timireazev), era normal ca textul să solicite un efort deosebit interpretului principal, care avea obligația să reînvie în memoria spectatorilor pe savantul-cetățean, în devenire revoluționar. Dorul înăbușit de viață al lui Polejaiev, neobosita sa activitate și sincerul atașament față de revoluție și-au găsit o excelentă expresie scenică în interpretarea lui George Podhorski. Actorul a parcurs partitura la o mare tensiune dramatică, interiorizînd cu pondere frămîntările unei conștiințe care se refuză compromisurilor (actul I), sau replicînd cu vigoare reținută, dar cu multă franchețe la meschinăria menșevicului Vorobiev (actul II). Nicolae Floca, în rolul acestuia, a concretizat cu măiestrie atributele acelei categorii de intelectuali mic-burghezi, care arborează false idei filozofico-patriotice, și a redat astfel convingător, chipul acestor oameni, incapabili de a-și înțelege vremea. Actorul a folosit o gestică bogată și dezordonată, un timbru vocal ascuțit și dur, potrivit dezvăluirii unui retorism sec, de bravadă. Am apreciat în continuare la George Podhorski patetismul vibrant cu care și-a exprimat profesiunea de credință în fața detașamentului revoluționar al lui Bocearev și Kuprianov, roluri cărora actorii Eugen Stoicescu și Constantin Babii nu le-au dat greutatea proprie revoluționarilor de profesie, diminuind prin superficialitate și exteriorizare, importanța lor în economia dramei. Mai aproape de text, de rol, s-a dovedit Livia Baba, care — în ciuda unei măști neadecvate — l-a secondat pe Polejaiev cu discreția cuvenită, mai ales în momentele de tandrețe și duioșie ; am fi dorit-o însă mai activă și mai fermă în comportarea ei față de Vorobiev, sau de grupul studenților ; de aceea, deseori, și mai ales în actul IV, Podhorski a rămas în ansamblul interpreților un bun solist, lipsit însă în creșterea sa treptată de un acompaniament susținut, care să confere momentului final (convorbirea telefonică cu Lenin, în urma căreia Polejaiev se hotărăște să lupte neprecupețit cu „armele sale" împotriva vrăjmașilor revoluției), caracterul eroic și mobilizator.

Lîngă demonstrativele „atitudini" de suprafață ale lui Eugen Stoicescu și Constantin Babii, putem adăuga întregul grup al studenților, solidari numai în mișcare, dar crispați în debitarea textului — e drept, a unui text nu prea bogat. Deși cu numai două replici și o foarte scurtă apariție, recuziterul-actor Jean Gavrilescu a dat un merituos exemplu colegilor săi, creionînd veridic portretul credinciosului portar. Dar dacă deficiențele sus-amintite pot fi înlăturate în viitoarele spectacole, nu aceeași speranță se mai poate nutri față de erorile decorului conceput de scenograful Constantin Piliuță. Acest decor, realizat de altfel cu un remarcabil simț al culorii, s-a voit funcțional și chiar simbolic (poate prin limbajul culorii ?!), dar n-a reușit să fie decît foarte convențional, lipsit de atmosferă, stingher, cu totul neadecvat unei piese revoluționare.

***

În urma celui de al doilea spectacol al primei sale stagiuni, spectacol care justifică speranțe în legătură cu munca viitoare a colectivului teatrului — evident, un merit important îl are aici bagheta experimentată a maestrului Val Mugur —, se pot face o serie de afirmații pozitive îndreptățite, dar se pot pune și o serie de întrebări la fel de îndreptățite. Trebuie amintit însă că neobositul colectiv botoșănean, deși la numai cîteva luni de la înființarea lui, face, alternativ cu reprezentațiile de la sediu, un turneu în cuprinsul regiunii Suceava, unde a dat pînă acum numeroase spectacole în diverse centre sătești. Astfel, teatrul a trecut cu succes examenul de început, fapt pentru care trebuie felicitat ; de asemenea, trebuie remarcate dorința nețărmurită și ambiția cu care teatrul dorește să-și realizeze repertoriul acestei prime stagiuni (*Mincinosul*, *Mașenka*, *Crîngul de călini* și *Furtună în munți*).

Considerînd depășite greutățile inerente oricărui început — și cele două spectacole vorbesc tocmai despre această depășire — credem că pentru progresul noului teatru sînt necesare o atenție mai stăruitoare și un sprijin din partea cadrelor noastre artistice, maturizate. Teatrul de Stat din Botoșani le așteaptă !

Emil Riman

CONSECINȚELE MUNCII CAPRICIOASE

Teatrul de Stat Reșița : *Vassa Jeleznova* de Maxim Gorki

Faptul că un autor creează mai multe variante ale aceleiași opere e un semn de vie preocupare față de problema dezbătută cîndva, e un indiciu de efervescență creatoare, de autonemulțumire. E ceea ce a făcut Gorki cu *Vassa Jeleznova*. Piesa are două variante. Prima e scrisă în anul 1910 și a doua, fundamental diferită, e creată în 1935. Scriind o nouă *Vassa Jeleznova*, Alexei Maximovici a răspuns nu unei exigențe formale, ci dorinței de a realiza o operă în care să zugrăvească decadența completă a burgheziei. Căci *Vassa Jeleznova* e un fragment al vastei fresce sociale gorkiene, o întregire a perspectivei deschisă de piesa *Cei din urmă,* în care evocă amurgul moșierimii ruse.

Între cele două variante ale piesei există deosebiri nete, care, cunoscute, demonstrează profunda clarificare ideologică intervenită în conștiința dramaturgului. În prima versiune Jeleznovii posedau doar o fabrică de cărămidă, și Prohor e acela pe care Vassa vrea să-l otrăvească. Nu reușește, dar în urma unui atac de cord, Prohor se stinge. Această formă, evident, nu reprezenta o deosebită semnificație socială, avînd un caracter mai mult consemnativ, pasiv. A doua variantă însă, în care Vassa își omoară soțul pentru a salva prosperitatea societății de navigație pe care o conduce, și în care apare un personaj cu conținut revoluționar — Rașel, devine un adevărat manifest anticapitalist, un act de acuzare contra societății Jeleznovilor. Prin cuvintele sale, Rașel, reprezentanta mișcării revoluționare, înarmată cu ideologia clasei muncitoare, delimitează hotarul dintre cele două lumi, arătînd cu claritate căile pe care vor merge de acum înainte. Clasa burgheză nu va putea opri rostogolirea ei tot mai accentuată, iar clasa muncitoare, în mod firesc, va ocupa locul la cîrmă.

În versiunea scenică reșițeană a *Vassei Jeleznova* a predominat atenția față de detaliul semnificativ, au existat scene lucrate cu mare minuțiozitate, fragmente de rol colorate de fantezie în nuanțe neașteptat de sugestive, dar impresia de ansamblu creată de spectacol e aceea a unui mare tablou, în care pictorul, capricios, a lăsat neterminate și uneori chiar neschițate, multe elemente de bază ale compoziției.

Printre fragmentele care au trădat predilecția pentru meticuloasă cizelare e scena dansului din actul III. Măștile interpreților exprimă vidul sufletesc al personajelor, care, în dorința de a se amuza, recurg la cele mai sinistre preocupări. Prin mișcarea rigidă, prin gesturile solemne care acompaniază „divertismentul funebru" al lui Prohor și al fiicelor Vassei, sub privirile reprobatoare și disprețuitoare ale Rașelei, scena dobîndește ample virtuți demascatoare.

În interpretarea actorilor întîlnim, de asemenea, lucruri remarcabile. De pildă, momentul în care Vassa face pomelnicul chinurilor îndurate pe vremuri din partea căpitanului Jeleznov. Eugenia Voinescu găsește tonurile potrivite, care să exprime durerea simțită de această femeie orgolioasă în clipa cînd soțul ei a silit-o — în văzul musafirilor — să-i lingă cizmele pătate cu frișcă. În vocea actriței se îmbină amărăciunea și disprețul, ura și bucuria de a se fi putut răzbuna, în sfîrșit, pe acel care a umilit-o. Prohor Hrapov, în interpretarea lui Ion Negrea, izbutește un expresiv moment atunci cînd propune Rașelei să-și răpească copilul din mîinile Vassei. În această scenă în care firea de intrigant a lui Hrapov devine vizibilă, Ion Negrea demonstrează că are o paletă interpretativă în care, în afară de alb și negru, există și culori, și chiar nuanțe. Ileana Stana-Ionescu în Natașa, îndeosebi în duelul cu mama sa, prin intransigența și fermitatea cu care răspunde, exteriorizează natura înrăită a fiicei mai mari a Vassei. Lucia Georgian, interpreta Anei, în scenele cînd ascultă nevăzută de celelalte personaje ceea ce vorbesc acestea, sugerează caracterul josnic al docilei slujnice a Vassei. Eugen Tudoran, jucîndu-l pe episodicul Evgheni Melnikov, se impune atenției prin fizionomia de infatuat țîfnos pe care o creează.

Dar, deschizînd capitolul slăbiciunilor, constatăm că *Vassa Jeleznova* a fost lipsită de aspectul metaforic propriu textului gorkian. Intenția autorului, de a oglindi prin destinul familiei Jeleznovilor, ca într-o picătură de rouă, destinul unei întregi clase sociale, a fost trădată parțial de colectiv. Grija de a reflecta continua dezagregare a societății burgheze a trecut pe un plan secundar. Ciocnirea dintre personaje a avut caracterul unei furtuni într-un pahar cu apă. Conflictul n-a cunoscut acele momente de supremă intensitate create de autor — înfruntarea Vassa-Rașel — și a fost lăsat să evolueze stăruitor la înălțimea unei dispute „călduțe". Pe deasupra, regizorul Eugen Vancea a ales calea creării unor tipuri simplificate, eroii acționînd sub impulsul unei singure trăsături de caracter, cu vagi și timide încercări de a lumina din cînd în cînd și alte fațete, care alcătuiesc complexa personalitate a personajelor gorkiene. Pe acest drum s-au ivit unele mici biruințe — spectatorii au știut imediat ce valoare au personajele care se înfruntă, dar au așteptat zadarnic clipa în care să le vadă evoluînd de la nivelul de cromolitografie spre acela de portret psihologic. Fiindcă interpreții au înmărmurit într-o mască unică, prea puțin variabilă de-a lungul reprezentației.

Astfel, Eugenia Voinescu a fost aproape tot timpul o femeie care, sub veșmintele bonomiei, ascunde o răutate searbădă, lipsită de acele alternanțe puternice de tonuri, grație cărora faptul de a-și impune tuturor voința să pară firesc, să convingă. Cu rare excepții, replicile ei sfîrșeau într-un registru cantabil, creînd impresia de monotonie și gol sufletesc. Actrița a căutat să suplinească absența unei ținute, capabilă să inspire respectul, printr-un mers sigur, ferm, dar care, din păcate, nu făcea decît să amplifice iluzia de rigiditate a personajului. Prea puțin din îndoiala și nesiguranța industriașei, din fe-

Scenă din actul III

mitatea şi zbuciumul ei interior, a reuşit să reflecte prin jocul ei. Lucrul e cu atît mai curios, cu cît actriţa, uneori (am amintit o asemenea scenă), izbuteşte să dovedească unele calităţi remarcabile, îndeosebi în ceea ce priveşte nuanţarea cuvintelor şi — într-o oarecare măsură — evidenţierea ideii importante dintr-o replică. Ajungem astfel la deducţia că dacă actriţa ar fi fost mai mult sprijinită de regizor în munca de valorificare a ideilor piesei, dacă ar fi fost ea însăşi mai atentă la felul în care joacă, ar fi putut obţine un rezultat demn de aplauze, cu atît mai mult cu cît interpretarea sa se deosebeşte, în datele ei esenţiale, de creaţia Luciei Sturdza Bulandra. Artista poporului a dăruit acestui rol o demnitate şi o inflexibilitate dogmatică apropiate naturii intime a personajului. Aviditatea cupidă a Vassei, firea ei de dictator, hotărîrile implacabile pe care le lua au conturat un personaj complex, ceea ce nu se poate spune despre Vassa Eugeniei Voinescu.

Ion Negrea a compus în aşa fel ţinuta lui Prohor, încît acesta a părut mai degrabă avocatul Dragomirescu din *Citadela sfărîmată*, decît eroul lui Gorki. Accente numeroase de ramolisment, marcate cu obstinaţie prin ticuri şi mişcări din arsenalul caduc al teatrului de „meşteşug", o perseverenţă ciudată în a-şi menţine aceeaşi expresie mată a ochilor — privirile sale parcă spuneau că în interiorul său nu se petrece nimic notabil — au simplificat inadmisibil o fizionomie bogată şi expresivă. Fratele Vassei — aşa cum l-a imaginat Ion Negrea — nu invită la repulsie şi dispreţ, ci în cel mai bun caz la un zîmbet uşor. Căci, după cum l-a jucat Negrea, personajul este mult prea împins spre latura grotescă. Fără să vreau, îmi amintesc imaginea altui Hrapov. E vorba de creaţia lui Şt. Ciubotăraşu. În interpretarea sa, cinismul şi răutatea, dispreţul şi venalitatea, prostia şi senilitatea agresivă se contopeau într-o expresie de rară plasticitate. Simţeai că acolo, în scenă, s-a întrupat un rău social a cărui dispariţie e imperios necesară. Acest Hrapov devenea un tip primejdios, o chintesenţă a viciului şi brutalităţii. Alăturînd cele două imagini, creaţia lui Ciubotăraşu pare portretul unui fin psiholog, în vreme ce jocul lui Negrea seamănă cu un contur inabil schiţat.

O mască oarecum mai potrivită a adoptat Ileana Stana-Ionescu în rolul Nataşei. O impasibilitate dură a feţei, tăiată parcă în cremene, pe care nu se citeşte nimic, rămînind de nepătruns tot timpul. Nici un muşchi nu tresare pe acest obraz, nici o scînteie de viaţă nu licăreşte în privirile ei, nici un zîmbet nu înfloreşte pe buzele palide, arse de febră lăuntrică. Dar prea puţin din clocotul interior al Nataşei, prea puţin din problemele care o frămîntă răzbat de sub această mască de piatră în jocul tinerei actriţe reşiţene.

Lucia Georgian, interpreta Anei, redă firea de reptilă a personajului recurgînd uneori la îngroşări supărătoare. Excesul de detalii naturaliste sfîrşeşte prin a denatura personajul, răpindu-i chiar din capacitatea de a convinge ; Ana devine dizgraţioasă, fără subtilitate.

Însă gravul punct critic al spectacolului îl prilejuieşte interpreta Raşelei — Maria D. Magda. Aceasta, abandonînd intenţiile autorului şi ale regiei, a nesocotit aproape complet însemnătatea pe care o are prezenţa sa în această piesă — aceea de a contracara grupul Jeleznovilor şi de a oferi o perspectivă largă asupra viitorului. Maria D. Magda a fost o Raşel sceptică şi indolentă, care pronunţă replicile de condamnare a societăţii capitaliste cu o voce invadată de resentimentele unei mic-burgheze, căreia îi pare rău că asistă la crepusculul dominaţiei Jeleznovilor.

La aceste slăbiciuni s-a aliat şi scenografia lui Al. Olian, care a contribuit prin meticulozitatea reconstituirii interiorului din casa Vassei la crearea unui decor naturalist, avînd neajunsul de a îngreuia jocul actorilor. Unele implicaţii de simbol — situarea biroului Vassei Jeleznova pe o înălţime de unde putea domina pe toţi interpreţii — s-au pierdut din cauza supraîncărcării spaţiului scenic cu elemente de prisos.

E. N.

VARIETATE DE TIPURI, DAR ŞI UNITATE DE STIL

Teatrul de Stat din Piteşti : *Egor Buliciov şi alţii* **de M. Gorki**

Gorki a urmărit aspectele de viaţă ale negustorimii într-un ciclu de piese (din păcate, neîncheiat), care începe cu *Egor Buliciov şi alţii* şi continuă cu *Dostigaev şi alţii*. Egor Buliciov, Dostigaev şi toţi acei „alţii", de care vorbeşte scriitorul, fac parte din lumea atît de complexă şi variată a negustorimii dn preajma Marii Revoluţii. De unde vin, ce fac şi încotro se îndreaptă ei, iată atîtea întrebări pe care autorul le pune şi le rezolvă în opera sa.

Este interesant de cercetat corespondenţa lui Gorki, unde, printre altele, se află o scrisoare a lui Alexei Tolstoi, care după ce a asistat la spectacolul cu piesa *Egor Buliciov şi alţii* îi scrie : „E uimitor că, după ce ai parcurs un asemenea drum, ai ajuns la o asemenea artă proaspătă şi tînără", în timp ce, într-o altă scrisoare, Nemirovici-Dancenko, mărturisindu-şi admiraţia pentru piesă, afirmă : „Personajele parcă-s turnate în bronz".

Desigur că, date fiind înalta calitate artistică a piesei şi adînca ei semnificaţie ideologică, iniţiativa Teatrului de Stat din Piteşti de a o înscrie în repertoriu şi de a o reprezenta în cinstea Lunii Prieteniei Romîno-Sovietice este cît se poate de meritorie. Rămîne să vedem dacă regizorul şi interpreţii au reuşit să-şi sculpteze tot în bronz creaţiile.

Tînărul regizor Ovidiu Georgescu s-a străduit să desluşească, împreună cu întreg colectivul de actori, semnificaţia piesei — în general — şi a fiecărui rol în parte. Într-adevăr, ei au reuşit cu succes să prezinte publicului întreaga galerie de tipuri pe care Gorki le aduce în piesă, şi uneori să distingă nuanţele atît de subtile ale fiecărui personaj. Vom analiza modul în care interpreţii şi-au apropiat rolurile, dar înainte de aceasta, trebuie să ne mărturisim uimirea în faţa unui aspect cu totul ciudat al spectacolului. Dacă într-adevăr personajele au fost redate în lumina peisajului lor moral şi social, dacă varietatea de tipuri a apărut cît se poate de evidentă, în schimb o sudură artistică între toţi pionii acestei societăţi, pe care Gorki o situează pe aceeaşi tablă de şah, nu s-a realizat. Dimpotrivă. Lipsa de omogenitate a stilurilor a copleşit spectacolul, întunecînd în bună măsură valoarea fiecărei creaţii în parte. Dacă Gorki a luat din lumea negustorilor acelei vremi tot soiul de tipuri, cum ar fi de pildă făţarnica şi ticăloasa stareţă Melania, falsul şi snobul Zvonţov, meschinul Baskin etc., el a avut însă o singură concepţie artistică de a-i prezenta şi tocmai de aceea opera lui este realizată. De pe o poziţie similară trebuia şi regizorul să-şi privească munca artistică şi să caute — învăţînd de la autor — să integreze varietatea de tipuri într-o unitate de stil, considerînd fiecare personaj, fiecare element de decor, fiecare gest şi fiecare replică o mică parte a unui întreg.

Dar, să revenim la analiză.

Într-un decor de cea mai pură concepţie naturalistă, în care nici atmosfera de opulenţă din casa lui Buliciov, nici cea de frămîntare a epocii prerevoluţionare nu sînt prin nimic marcate (decorator Elena Forţu), acţiunea decurge într-un ritm destul de viu, aşa cum şi trebuie de altfel, dar se întîmplă pe alocuri pauze nesemnificative, momente de lîncezeală, care stingheresc.

În acest cadru apare figura cinicului Buliciov, care îşi găseşte în Dem. Psatta un interpret de certe resurse, dar prea declamator. Actorul a ştiut să-l prezinte pe Buliciov ca pe un tip provenit de jos, care însă după ce s-a vîndut zestrei unei neveste pe care o dispreţuieşte profund, îşi trăieşte viaţa îngăduindu-şi să facă absolut orice îi place. Astfel, după ce a iubit-o pe stareţă, se căsătoreşte cu sora acesteia, dar trăieşte de fapt cu Glafira, femeia de serviciu. La un moment dat, faptul că Egor pare sincer, că spune deschis lucrurilor pe nume, demascînd adevărata faţă a fiecăruia dintre membrii familiei sale, ne-ar putea face să credem cumva în cinstea lui. Tonul cald pe care-l foloseşte actorul poate să creeze această impresie falsă. Realitatea este că boala, cancerul care-l roade pe Buliciov şi îl face incapabil să se mai poată bucura de averea mare pe care a dobîndit-o, îi favorizează cinismul de a spune adevărul, fără nici o umbră de făţărnicie. El îşi „permite" o sinceritate, care nici unuia dintre acoliţii săi nu-i este la îndemînă. Nici lui Dostigaev — pe care Gh. Lascu l-a dotat numai cu bonomia sătului, nu şi cu rapacitatea celui care „îşi mîngîie propriul său buzunar, trăgînd cu ochiul la buzunarele altora" — nu-i este dat să spună adevărul. Mai tîrziu (în piesa care-i poartă numele), el va încerca prin cele mai perfide mijloace să lupte împotriva revoluţiei. Şi poate că actorul ar fi trebuit — chiar dacă textul nu e prea generos cu acest rol — să ne facă să simţim toată cîinoşia care se ascunde în acest „atît de cumsecade tată de familie".

Adevărul este departe şi de stareţa Melania, cea care a îmbrăcat vălul negru al călugăriei pentru a ascunde dezmăţul din tinereţe. Actriţa Ecaterina Georgescu, pe aceeaşi linie declamatorie ca a lui Dem. Psatta, a intuit personajul, l-a jucat în mod foarte critic, dar foarte exterior. Există totuşi în Melania o mare doză de inteligenţă, de subtilitate, care o fac să aibă priză la ceilalţi. Or, aceasta nu s-a prea văzut în spectacol. Rolul a apărut numai schiţat, nu şi definitivat.

În rolul Glafirei, Maria Maximilian îşi poartă cu atîta dramatism declamator suferinţa, încît pare o eroină desprinsă din cea mai autentică melodramă. Dotată cu multă sensibilitate şi foarte prezentă în scenă, Maria Maximilian s-a văzut handicapată, poate, cel mai mult de o regie care, fiind nesigură, n-a putut să echilibreze tonurile şi să imprime spectacolului o notă unitară.

Spre deosebire de tot acest grup care şi-a declamat rolurile într-un stil de teatru depăşit, un alt grup de actori, ca de pildă Geta Iancu (Antonina), Cristian Şerbănescu (Trîmbiţaşul), Xenia Beza (Zobunova), E. Mihalache (Propotei), M. Milcoveanu (Baskin), Suzi Iupceanu (Varvara) şi Ion Bănceanu (Pavlin) au folosit şarja ca singur mijloc de interpretare, căzînd de prea multe ori într-o exagerare care depăşeşte limitele bunului gust.

Am lăsat pentru la urmă o a treia categorie de actori, care situîndu-se pe linia cea mai apropiată personajelor, au folosit în interpretare un joc nuanţat, subtil, în care replica şi gestul se armonizează pentru a caracteriza împreună şi în mod eficace personajul.

Astfel, Telly Barbu a realizat o Xenie crispată, bănuitoare, avidă de bani însă neputincioasă, din cauza prostiei, să ţină piept soţului ei, Egor, sau surorii sale, Melania. Prin mijloace simple dar sugestive, printr-o mimică foarte caracterizantă, actriţa a creat o Xenie meschină şi parcă stingherită de propria ei prostie.

Elisabeta Raicu a găsit pentru roşcata şi frivola Şura, care urăşte făţărnicia celor din jurul ei şi va afla mai tîrziu drumul spre cauza poporului, o întreagă gamă de sentimente. Dotată cu toate defectele care ar putea-o face să decadă, asemenea prietenei ei Antonina, sau să caute parvenirea, cum face sora ei Varvara, Şura reuşeşte totuşi să se rupă de trecut şi să treacă cu inima tînără de partea cealaltă a baricadei. Înţelegînd această trăsătură esenţială a personajului, actriţa a pedalat în special pe tinereţea şi sinceritatea Şurei, realizînd o creaţie interesantă.

La fel putem vorbi despre Dem. Niculescu, care a întruchipat fără ostentaţie un Zvonţov snob şi fricos, infatuat şi meschin.

O realizare remarcabilă i se datoreşte lui C. Petrican în rolul lui Tiatin. Mimînd la început un soi de slăbiciune şi de stinghereală în faţa celor bogaţi, studentul Tiatin se dovedeşte pînă la urmă efectiv cinstit. Şi actorul a ştiut să-şi conducă în aşa fel personajul prin rol, încît să surprindă și să convingă.

Spectacolul Teatrului din Pitești reușește să comunice mesajul lui Gorki, dar amalgamul de stiluri în interpretare a dăunat valorii artistice a spectacolului. Aceasta se explică numai prin faptul că o mînă de actori, oricît de talentați ar fi ei, nu pot obține un rezultat bun, dacă nu sînt conduși de un regizor cu o viziune unitară și foarte precisă.

Liana Maxy

EROUL COLECTIV ȘI UNITATEA SPECTACOLULUI

Teatrul Tineretului : *Tînăra Gardă* — dramatizare de N. Ohlopkov

Marele Război pentru Apărarea Patriei este unul din momentele istorice de intensă frămîntare, în care dimensiunile umanului au căpătat proporții de nebănuit. Nenumărate exemple de abnegație și de spirit de sacrificiu au arătat întregii omeniri forța morală a oamenilor sovietici, oameni de o structură deosebită, ca și societatea pe care au făurit-o.

Romanul *Tînăra Gardă*, scris de Fadeev — document și operă de artă în același timp —, ilustrează din plin acest lucru. Nu e de mirare că subiectul său generos a constituit pentru creatori o valoroasă sursă de inspirație pentru opere muzicale, plastice, cinematografice sau dramatice.

Fidel operei lui Fadeev, regizorul de teatru N. Ohlopkov a realizat o dramatizare din care omul sovietic se desprinde tot atît de măreț și de impresionant ca și din roman, întrunind atributele cele mai de preț ale eroului de tip nou.

Profesiunea de credință pe care o face, în programul de sală, N. Massim, regizorul spectacolului *Tînără Gardă* de la Teatrul Tineretului, dovedește că el a înțeles care este factorul esențial al spectacolului. „În primul plan al piesei și, deci, al spectacolului nostru, se află omul." Rămîne să urmărim în ce măsură marele tablou al *Tinerei Gărzi*, prezentat de regie în prolog, cîștigă în spectacol, în complexitate și prestanță, prin individualizare și animare ; în ce măsură spectatorul (care cunoaște în genere personajele și întîmplările, fie din roman, fie din excepționala realizare cinematografică a lui S. Gherasimov) pleacă cu o imagine mai vie, mai puternică despre eroicul tineret sovietic.

Îndeplinirea acestei cerințe majore ar fi fost posibilă numai în cazul unei perfecte unități de concepție a creatorilor spectacolului. Din păcate, contururile eroului colectiv sînt mereu întrerupte în spectacol, tocmai de această lipsă de unitate.

Se percepe prea puțin linia mare, directoare, urmărită de regie de-a lungul întregii acțiuni. În fond, nu interesau atît rigurozitatea și minuțiozitatea imaginii scenice. Trăsăturile morale, ca dragostea de patrie, ura împotriva dușmanului cotropitor, eroismul și puterea de sacrificiu, sînt elementele ce se cer accentuate în spectacol și nu multiplele aspecte subsidiare ale dramei. Scena execuției trădătorului Ignat Fomin, de pildă, nu interesează numai prin istețimea și abilitatea cu care acționează tinerii, ci este importantă prin impresionantul act de justiție populară pe care-l reprezintă. În spectacol se dau detalii inutile, care congestionează sensul tabloului. În text, scena este foarte scurtă, dar prin aceasta mai elocventă. Este foarte adevărat că laconismul tablourilor trebuie să stimuleze fantezia regizorului. Dar, aplicată doar pe elementele formale ale acțiunii, ea nu face decît să deplaseze accentul către accesorii de prisos.

Puțin elocvente mai putem socoti, apoi atît preludiul cît și tabloul final al spectacolului, în care membrii *Tinerei Gărzi*, stînd pe un practicabil înalt și ținînd un drapel în mînă, cîntă marșul organizației lor. Este un fel de recomandare că vom asista la o piesă eroică și un fel de concluzie că am asistat la o astfel de piesă. Dar, de această „formulă“ scenică ne puteam ușor dispensa în cazul unei tratări valoroase, în adîncime. Semnificația *Tinerei Gărzi* este atît de cunoscută, încît nu era necesară o explicație oarecum lipită și destul de convențional și rece realizată, a sensului piesei.

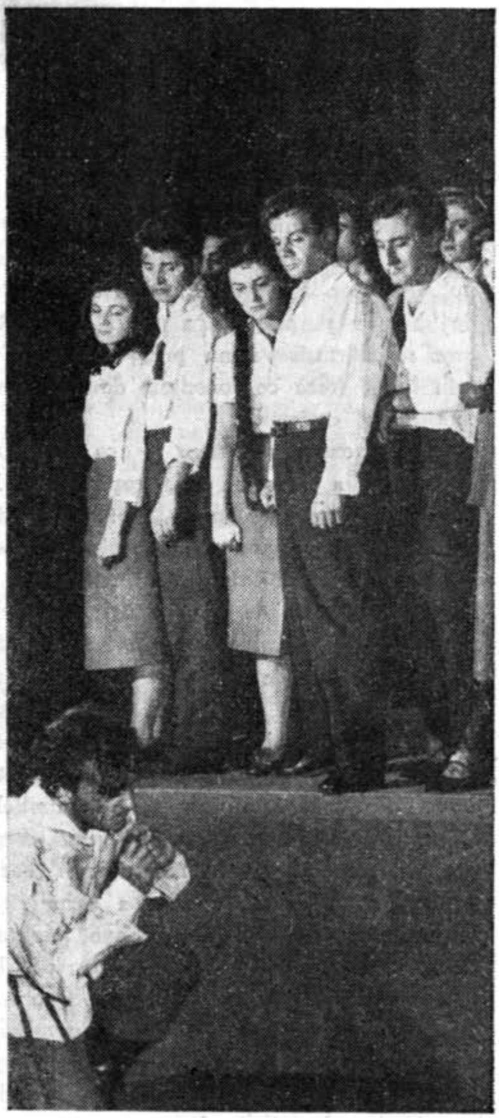
În general însă, concepția regizorală la acest spectacol se manifestă prin lipsă de unitate. Marea majoritate a scenelor dau impresia că au fost autonom nu numai elaborate, dar și gîndite, pierzîndu-se din vedere faptul că fiecare fragment sporește cu un element nou profilul moral al membrilor *Tinerei Gărzi*.

Luată în sine, scena dintre Vanea Zemnuhov (G. Păunescu) și Klava (Doina Șerban) — de pildă — este plină de candoare și gingășie. Dar nici la Fadeev, și nici la Ohlopkov, episodul acesta nu se rezumă la o scenă „nostimă“. Interesează nu atît drăgălășenia minoră a Klavei sau naivitatea lui Vanea cît, în primul rînd, forța interioară a tinerilor, profunzimea sentimentelor lor, pasiunea care le animă iubirea, și care vor justifica ura puternică pe care o nutresc față de cotropitori, de asemenea sacrificiul lor final.

Același lucru îl putem spune despre tabloul în care Oleg Koșevoi îl înfruntă pe Friedrich. Luată separat, scena este amuzantă. Sorin Balaban își șarjează însă personajul, realizînd o caricatură gratuită, care diminuează bravura lui Oleg. Nemții zugrăviți de Fadeev, deși ridicoli, sînt prezentați în permanență ca niște oameni periculoși și nu ca niște caraghioși inofensivi. Satira din spectacol însă, depășind anumite limite, nu-și mai păstrează eficiența.

Aceeași lipsă de unitate o remarcăm și în interpretare.

Tînăra Gardă este o piesă care, prin excelență, cere din partea interpreților ei trăire autentică și omogenitate. Fără aportul fiecărui interpret, nu se poate dezvolta eroul colectiv, cu forța și la dimensiunile necesare, eficiente. În genere, inegalitatea în interpretare nu impietează asupra elementelor particulare din imaginea eroului (ele se conturează în spectacol), ci tocmai asupra trăsăturilor sale dominante. Aceste trăsături se transmit estompate și, în felul acesta, denaturate. Nu o denaturare de sens, ci mai mult de intensitate și de proporții, dar în ultimă instanță, ne aflăm tot în fața unei denaturări.


Fragment din ultimul tablou

Eroismul, trăsătura comună și principală a consomoliștilor din Krasnodon, e desenat în spectacol prin spontaneitatea și entuziasmul cu care aceștia hotărăsc o acțiune majoră. E prins, astfel, un aspect specific al eroismului oamenilor foarte tineri care încearcă un proces rapid de maturizare. În momentul însă în care eroismul trebuie să se releve în acțiuni (scena eliberării prizonierilor sau a executării lui Fomin), el e golit de conținut: omul dispare, înlocuit de acțiunea scenică. De aceea, sentimentul profund care îi animă pe tineri ajunge mai puțin viguros la spectator; adică sentimentul de dăruire și prețuire a vieții adevărate, care se mărturisește nu prin renunțare, ci prin luptă (ceea ce constituie de fapt noul conținut al eroismului).

De asemenea, vitalitatea — ca trăsătură dominantă a acestor eroi, copii încă la începutul piesei — apare, nu-i vorbă, în spectacol (de remarcat spontaneitatea tinerească din scena sărbătoririi zilei de 7 Noiembrie); dar de cele mai multe ori, fiind, cum se zice, lucrată, trăsătura aceasta nu dă senzația de revărsare a unui flux interior continuu.

În genere, eroul colectiv are un aspect oarecum static în acest spectacol. Toată dezvoltarea conștiinței lui, pînă la limitele ei supreme, se cerea marcată în plină creștere, în plin proces de maturizare. (Faza de copilărie, urmată de cea a nehotărîrii în fața alegerii unui drum; apoi certitudinea alegerii lui, fază care face loc, la rîndul ei, celei de îndoială înaintea cruntului interogatoriu, sînt trepte de dezvoltare a conștiinței, care ar fi oferit în același timp actorilor o evoluție de la schița de intenție, la tablou.) Așadar, proporțiile umanului sînt micșorate, în spectacolul de la Teatrul Tineretului, tocmai prin atenuarea intensității trăsăturilor dominante ale omului: eroism, vitalitate, conștiință înaltă, care se constituie în spectacol cel mult ca pete de culoare pe tabloul Tinerei Gărzi și nu compun eroul colectiv în toată plenitudinea trăsăturilor lui, în toată monumentalitatea lui.

Neexistînd acest „erou", tragicul se diluează, imaginea lui își pierde oarecum fondul, din cauza firavei suduri dintre „vechea gardă" — ilegaliștii Valko (M. Gingulescu), Șulga (C. Gîrbea) — și membrii Tinerei Gărzi. Din nou, lipsa de unitate, care rupe planul comun pe care cele două generații trebuiau să se întîlnească. Deoarece, în lupta în care sînt angrenați, unii se maturizează, iar vechea gardă este cuprinsă de elan și entuziasm tineresc. Scena dintre Valko și Șulga (una din minunatele realizări ale romanului și ale piesei) este plină de lirism și entuziasm tineresc și nicidecum o discuție între doi bătrîni ce-și deapănă firul amintirilor, așa cum reiese din spectacol.

O lipsă a unității de stil e și în concepția scenografică (M. Rubingher). Observăm două tendințe: una care creează mult spațiu, oferind (prin utilizarea acelorași practicabile, cu scopuri diferite) locuri bune de joc, cu înclinație spre verticalitate și monumental („Acasă la Oleg", „Eliberarea prizonierilor", „preludiul" și „finalul"), și alta care rezolvă ingrat cadrul plastic, oamenii fiind înghesuiți și, prin aceasta, minimalizați („Acasă la Liuba", „Beciul poliției").

Mergînd pe linia stilizării, scenograful a impus un anumit laconism cadrului scenic, dar procedînd nu prin concentrarea esențialului, ci prin reducerea la cîteva elemente de multe ori neconcludente, a sărăcit puterea de expresie a acestui cadru, împiedicînd realizarea atmosferei vii (de exemplu, tabloul „Nufărul").

Faptul a influențat nu numai asupra reliefării eroilor, dar și asupra ritmului spectacolului, care s-a menținut la freamăt exterior, în loc să ajungă a ne convinge de autenticitatea unor momente dramatice.

În concluzie, lipsa de omogenitate a interpretărilor și lipsa unității concepției regizorale și scenografice au avut ca rezultat transmiterea unei imagini prea puțin concludente a tineretului sovietic. Între spectator și scenă s-a așternut o ceață, care șterge contururile și colorează cenușiu eroii, iar aceștia, prezentați la scară redusă, nu izbutesc să atingă proporțiile impresionante ale tinerilor din romanul lui Fadeev. De aceea, nici nu am urmărit în parte vreo interpretare actoricească.

Angela Ioan

UN TEATRU ÎŞI CAUTĂ PROFILUL

Teatrul Satiric-Muzical: ***Nuntă la mănăstire*** **de R. B. Sheridan**

Cu *Frumoasa din Sevilla*, devenită peste vară, şi nu prea ştim pentru ce considerente, *Nuntă la mănăstire* de Richard Brinsley Sheridan (care a scris de fapt o operă comică, *The Duenna)*, teatrul care îşi zice Satiric-Muzical, fiind de fapt de revistă, a mai parcurs o etapă pe calea căutărilor sale, atît de rar fructuoase, de a-şi găsi un profil.

Pentru că este un teatru satiric, conducerea s-a gîndit probabil ca, în alcătuirea repertoriului, să se orienteze şi către un scriitor satiric clasic. L-a ocolit pe Caragiale pentru că-l joacă Naţionalul din Bucureşti şi s-a oprit la Sheridan, scriitor satiric englez de acum o sută şi aproape cincizeci de ani, pentru că e jucat ceva mai departe, la Naţionalul din Iaşi. Dar Teatrul Satiric e şi Muzical, iar Sheridan nu e. Aşa că s-a recurs la inspiraţia lui Elly Roman, spre a se suplini această lipsă a autorului englez, şi, cu adăugirile şi străduniile de rigoare, s-a obţinut, pînă la urmă, o parodie în stil revuistic, după Sheridan. Din acest experiment, toată lumea a avut de învăţat cîte ceva. Sheridan (1751—1816) va fi aflat poate ce este aceea o revistă, pentru că pe vremea lui nu se făcea, iar Teatrul Satiric-Muzical poate afirma acum că îl are în repertoriu şi pe Sheridan; numai noi nu am ajuns să deslușim... care este profilul acestui teatru.

Piesa, recunoaştem, nu este nici pe departe dintre cele mai reprezentative ale scriitorului englez, fiind bazată pe o intrigă minoră, unele caractere apărînd destul de convenţionale, iar situaţiile îndeajuns de groteşti şi de facile.

Sheridan a vrut să biciuiască unele din moravurile vremii şi anume: samavolnicia unor părinţi care, din spirit mercantil, îşi măritau fetele urmărind interesul, dar sacrificîndu-le dragostea. Autorul se foloseşte de acest aspect obişnuit în societatea în care trăia el, spre a caricaturiza tipuri frecvente. Linia satirică a piesei este consecventă, deşi situaţiile sînt adesea, aşa cum spuneam, facile. Dar *Frumoasa din Sevilla* e totuşi o piesă cu acţiune, atita cîtă e, cu o desfăşurare care cunoaşte gradaţie, intensitate şi deznodămînt. Personajele îşi au o caracterizare dramatică şi un destin, iar invocarea muzicii se face mai mult din nevoia de a se da culoare locală (ceea ce, în treacăt fie zis, ar determina ca această piesă să devină mai curind o melodramă, lucru ce se întîmplă chiar şi la Teatrul Satiric-Muzical). Dar distribuţia aleasă de regizorul Nic. Dinescu şi condusă în scenă să joace în concepţia acestuia despre piesa marelui scriitor satiric englez, a redus textul la o simplă şi neesenţială trăsătură de unire între diversele şi inspiratele melodii de producţie autohtonă.

Textul e jucat de multe ori la rampă, în faţa cortinei, ca o justificare, sau mai degrabă ca o umplere a timpului necesar schimbării decorului înapoia perdelei. Nimic din acea preocupare de a aprofunda caracterul personajelor. Don Jerome (Al. Giovanni), de pildă, nu este nici ridicol, nici retrograd ori samavolnic, ci un sărman

Pulu Călinescu (Mendoza) şi Jana Costa (Duenna)

Al. Giovanni în Don Jerome

ramolit, care nici măcar nu are glas să-şi cînte cele cîteva intervenţii melodice cu care l-a înzestrat compozitorul romîn. Mendoza (Puiu Călinescu) este poate cea mai jalnică apariţie în acest spectacol. Interpretul şi-a masacrat — pur şi simplu — rolul. Mendoza — în concepţia lui Sheridan — reprezintă tipul de aventurier, atît de obişnuit acelei epoci, al logodnicului de meserie, înfumurat şi mărginit, gata să săvîrşească orice mîrşăvie de pe urma căreia ar putea cîştiga ceva. Scriitorul l-a surprins pe Mendoza în lumina plină a vervei lui satirice şi ni l-a înfăţişat ca atare. De ce, atunci, Puiu Călinescu face din acest personaj un cabotin, un clovn, care smulge aplauze prin comicăriile lui ieftine şi giumbuşlucurile de bîlci la care recurge?

De ce, apoi, acea îngroşare maximă, care nu duce la satiră sau caricatură, ci direct la trivialitate, în scena de la mănăstire din actul III, unde călugării sînt nişte beţivani deghizaţi în straie popeşti? Autorul a surprins trăsăturile negative şi a supus tăişului observaţiei sale satirice, moravurile unor călugări reali (ipocriţi, iezuiţi, dar reali) şi nicidecum ale unor impostori deghizaţi în călugări.

Între intenţia satirică cu care Sheridan şi-a privit personajele şi compoziţia lirică a compozitorului Elly Roman s-a interpus stăruitor regizorul de estradă Nic. Dinescu. El i-a condus pe interpreţi la rampă, spre a le satisface pornirea profesională de a-şi descărca sentimentele în melodii uşoare. În acest sens, recunosc calităţile cu totul deosebite ale Mihaelei Cotaru, care nu a putut să fie, din motivele generale arătate mai sus, o Donna Luisa, dar este o excelentă interpretă de muzică uşoară, pe deasupra înzestrată şi cu calităţi actoriceşti (din păcate, neexploatate în această piesă decît în mică măsură). De asemenea, Jeni Săndulescu dispune de mult mai mult dramatism decît i s-a solicitat. Ea a încercat pe-alocuri să construiască din episodicele ei apariţii, un rol, fără să aibă prea mult prilejul de a-l axa şi pe o acţiune. Jana Costa, în Duenna, a căutat şi ea să schiţeze un caracter acestui personaj. Şi, în genere, am remarcat o mult mai susţinută preocupare a interpretelor de a adînci şi sublinia linia rolului, decît au făcut-o colegii lor actorii, care s-au mărginit să rămînă, în cea mai mare parte, ceea ce sînt: actori de revistă. Dar cu asemenea interpreţi, nu poate fi jucat un clasic, cu o regie ca aceea a lui N. Dinescu nu se poate aborda o piesă din repertoriul universal şi, în definitiv, cu un astfel de spectacol, teatrul care-l găzduieşte, nu poate dovedi că este satiric-muzical, ci, în continuare, o scenă în căutare de profil.

Nuntă la mănăstire este de aceea un experiment nefericit, ratat, iar cei în drept ar trebui cît mai degrabă să tragă învăţămintele, după ce cortina va fi căzut definitiv peste acest spectacol, dacă nu şi mai înainte.

VALORI UMANE COVÎRŞITE DE VALORI DOCUMENTARE

Teatrul de Stat din Petroşani : *Ruptura* de Boris Lavreniev

Două probleme esenţiale, de a căror rezolvare atîrnă însăşi reuşita spectacolului, îl confruntă pe regizorul ce încearcă transpunerea scenică a *Rupturii* de Boris Lavreniev : în primul rînd, crearea acelei atmosfere străbătută de patos revoluţionar şi, condiţionată de aceasta, imprimarea ritmului năvalnic care a animat, a dinamizat masele pentru care salvele „Aurorei" şi „Zariei Svobodi" au fost semnalul dezlănţuirii furtunii. În al doilea rînd, o riguroasă, o amănunţită conturare a personajelor, prin folosirea unei palete bogate în nuanţe, spre a se putea reda în felul acesta varietatea tipurilor ce reprezentau tendinţele atît de contradictorii ce se înfruntau în perioada care a precedat asaltul final al revoluţiei.

Fără fondul puternic, dominat de spiritul revoluţionar al epocii, şi, mai ales, fără caracterele atît de viguros descrise de Lavreniev, *Ruptura* (care semnifică prin însuşi titlul ei un proces de dezmembrare prin violenţă, proces care în piesă porneşte de pe planul relaţiilor de familie dintre Tatiana şi soţul ei, von Stube, şi se profilează pe întregul plan social) nu se poate valorifica. Şi nu se poate valorifica, mai ales pentru că această piesă nu este numai o frescă, un documentar, cum o cred unii (şi a crezut-o pare-se şi regizorul Dinischiotu) — tentaţi de ideea că autorul a exploatat o pagină din istoria Revoluţiei din Octombrie şi atîta tot — ci este, în acelaşi timp, o *piesă agitatorică* şi o dramă a conştiinţelor, în sensul cel mai larg cu putinţă, o piesă în care evenimentele anului 1917 capătă o valoare exemplară şi nu rămîn în cadrul acelor zile istorice, ea generînd un suflu eroico-revoluţionar pe care îl găsim în însuşi climatul epocii trăite de noi înşine.

De aceea, socotesc că a concepe spectacolul cu această piesă ca pe o incursiune în istoria nu prea îndepărtată (şi astfel a fi preocupat doar de cadrul general, imprimînd spectacolului un caracter numai de frescă, dominată de ideea acelui atac armat ce a dat lovitura finală), înseamnă a renunţa, în definitiv, la a privi în perspectivă şi în esenţa sa, această lucrare clasică a dramaturgiei sovietice.

Pentru că *Ruptura*, pe fondul social, face analiza unor complexe procese ale psihologiei individului în faţa problemelor ce privesc colectivitatea, urmăreşte drumul pe care l-au parcurs o seamă de oameni cinstiţi (unii ofiţeri din fosta armată) care au îmbrăţişat, deşi cu o oarecare şovăială la început, dar cu sinceritate şi devotament pînă la urmă, cauza revoluţiei. Iar în această evoluţie a lor, au fost ajutaţi de oameni ca marinarul Godun, un foarte izbutit portret de comunist, om profund şi complex, care îmbină cele mai nobile trăsături de caracter ale revoluţionarului bolşevic. Prin el se deschide o perspectivă de cunoaştere a acelor calităţi ce sînt dominante la oamenii noi, promovaţi de revoluţie pe primul plan al societăţii socialiste.

Greşeala pe care a săvîrşit-o regizorul Constantin Dinischiotu de la Teatrul de Stat din Petroşani, atunci cînd a pornit la montarea *Rupturii*, a constat în primul rînd în faptul că nu a căutat să adincească personajele pe toată gama manifestărilor şi semnificaţiilor lor. Regizorul nu le-a sugerat şi nu le-a urmărit în toată amplitudinea pe care se desfăşoară ele de-a lungul piesei; şi n-a izbutit să facă acest lucru pentru că le-a unilateralizat, neglijînd procesul lor lăuntric, procesul psihologic, care trebuia apoi să se proiecteze pe fondul de frescă al elementelor istorice.

În al doilea rînd, preocupat în mod evident de aspectul exterior, de atmosferă, de documentar şi de — aş fi tentat s-o numesc astfel — *culoarea epocii*, regizorul din Valea Jiului n-a urmărit decît să-şi pregătească spectatorul pentru momentul final, pe care l-a considerat culmea evoluţiei dramatice a piesei, acela al pornirii crucişătorului „Zaria Svobodi" la asaltul Petersburgului. El a împărţit personajele în două tabere, albi şi negri, sau pozitivi şi negativi, fără alte nuanţe (decît, poate, vaga încercare de a schiţa un anarhist), fără ca, de pildă, să-i găsească lumina cea mai propice personajului Bersenev, care este de la început foarte pozitiv, pentru ca în momentele de şovăială să devină foarte negativ, şi nicidecum ceea ce era, un om cinstit, dar încă nu suficient de bine orientat. Regia a axat întreaga desfăşurare mai mult pe elementul dinamic al acţiunii militare ce se anunţa, şi a neglijat conflictul lăuntric al personajelor, chiar lupta ce se dădea în ele între nou şi vechi, fapt care ar fi ajutat la conturarea lui Bersenev cu o mult mai mare profunzime şi cu mai multă autenticitate.

Dar chiar şi aşa, optînd pentru o viziune ca aceea pe care şi-a ales-o, regia a greşit atunci cînd nu a imprimat spectacolului ritm şi o gradaţie în intensitate, tocmai ca prin aceste elemente măcar, să-şi justifice concepţia la care se oprise şi să ne trezească în sfîrşit emoţia aşteptării acestui asalt eroic, monumental, deschizător de epocă. Dinischiotu, dimpotrivă, a lăsat mai tot timpul ca spectacolul să se depene molcom şi placid, în unda învăluitoare a unor discuţii nu prea aprinse, nici prea explicite, şi deci nici foarte interesante, purtate de nişte personaje, nici ele cu o fizionomie individuală prea bine conturată, totul petrecîndu-se cu o răbdare şi o încetineală ce nu prevesteau mare lucru.

De aceea, marinarul Godun (Vladimir Jurăscu) a fost nu un revoluţionar cu un crez şi un ideal pentru care luptă, un om conştient şi luminat care le inspiră celor din jur încredere, fiindu-le călăuză, ci a fost un *revoltat*, un *temperamental* fără ponderea clarităţii ideologice. (Şi faptul a fost cu atît mai izbitor, cu cît actorul Jurăscu a avut el însuşi un alt stil şi mai ales un alt ritm de joc decît partenerii săi, creînd o insolubilă discrepanţă în spectacol.) În faţa comandorului Bersenev (Gheorghe Iordănescu), marinarul Godun nu poate opune mai mult decît un fel de supremă nesupunere, o atitudine aproape de frondă, ce ni se pare greu de acceptat, dar nu şi o greutate morală şi spirituală, în jurul căreia, pînă la urmă, se creează adevăratul nucleu de revoluţionari de pe crucişătorul „Zaria Svobodî".

La rîndul său, comandorul Bersenev ne-a apărut, în interpretarea lui Gheorghe Iordănescu, conturat mai mult prin slăbiciunile şi îndoielile lui, decît prin acele trăsături morale care atîrnă atît de greu în cumpănă şi care, la drept vorbind, determină pînă la urmă adeziunea comandorului la cauza revoluţiei.

Palidă este şi o altă latură a acestui spectacol, prietenia dintre Godun şi Tatiana, soţia ofiţerului contrarevoluţionar von Stube. Această latură a piesei este deosebit de importantă, atît pentru întregirea portretului moral şi spiritual al lui Godun, cît şi pentru necesitatea de a pune în valoare un alt personaj din bogata galerie a piesei, pe Tatiana. Dar regia, neglijînd acest aspect, a redus-o pe Tatiana (Anca Ledunca), aproape la un personaj liniar, o fiinţă ce părea ftizică, străbătută de rare străfulgerări de revoltă. Gestul eroic pe care-l săvîrşeşte în final, cînd fuge să dea de veste despre complotul menit să arunce în aer crucişătorul, apare oarecum ca un act de desperare dictat de dorinţa de a-şi salva tatăl şi pe Godun, şi mai puţin un act pornit dintr-o convingere cu temeiuri ideologice.

Dezechilibrul spectacolului porneşte mai ales de la distribuirea în rolul lui Stube a unui actor cum este Ion Pavlescu. Regia a săvîrşit aci — şi nu am deloc de gînd să-i fac vreun proces de intenţie — o greşeală atunci cînd i-a opus lui Jurăscu în Godun pe Ion Pavlescu în Stube, Pavlescu fiind un actor de mult mai mari posibilităţi, care şi-a construit personajul cu cea mai mare minuţie. Trăind efectiv şi conturînd cu multă migală toate trăsăturile şi contururile acestui personaj, făcînd din Stube mai întîi un portret (ceea ce ar fi contrazis intenţiile de a face din piesă un spectacol documentar, o frescă, şi ar fi obligat în egală măsură la conturarea, cu aceeaşi minuţie, a celorlalte personaje) şi apoi, dîndu-i o mare prezenţă şi prestanţă scenică, Pavlescu a determinat pînă la urmă, şi în mod practic, o dominaţie a acestui personaj negativ, asupra personajului pozitiv, Godun. În ultimă analiză, von Stube a fost un personaj negativ, prin anumite manifestări şi atitudini decadente şi reprobabile, dar nu a fost un personaj hidos, prin ideile pe care le propagă, prin pornirile retrograde şi prin descompunerea morală pe care o trăieşte. Aceasta s-a putut întîmpla pentru că, de fapt, elementul de comparaţie Godun şi ciocnirea de idei nu au avut loc.

În sfîrşit, piesa s-a desfăşurat în scenografia semnată de Tadeu Arsenie, în privinţa căreia vom spune că a împărtăşit cu consecvenţă şovăiala regiei spectacolului. A vrut, adică, să fie sugestivă şi să utilizeze *simplitatea* şi *stilizarea* în decorurile de interior, pentru ca apoi să fie *veristă*, în scenele de pe crucişător.

Mircea Alexandrescu

teatrul de amatori

FINALA CONCURSULUI BIENAL „I. L. CARAGIALE"

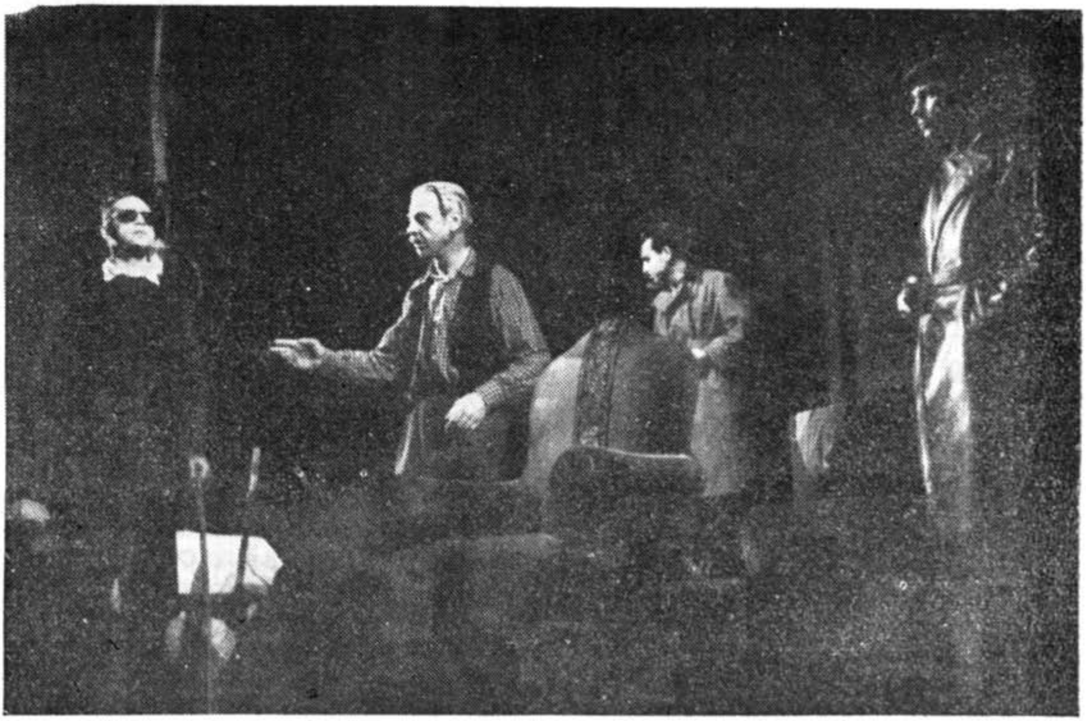
PREMISELE SUCCESULUI

De curînd s-a desfășurat într-o atmosferă caldă și emoționantă finala primului Festival bienal de teatru de amatori „I. L. Caragiale".

Ca membră în juriu, am avut prilejul să urmăresc, chiar de la înființare, evoluția acestor concursuri și să constat că fiecare din ele a însemnat un real pas înainte, atît în antrenarea unui număr din ce în ce mai mare de participanți, cît și în formarea gustului lor artistic.

Recentul concurs a adus în fața publicului bucureștean, în urma unei mai atente selecții regionale, numai spectacole lucrate

Scenă din „Oaspetele din faptul serii"
(Casa de cultură „Fr. Schiller" din Capitală)

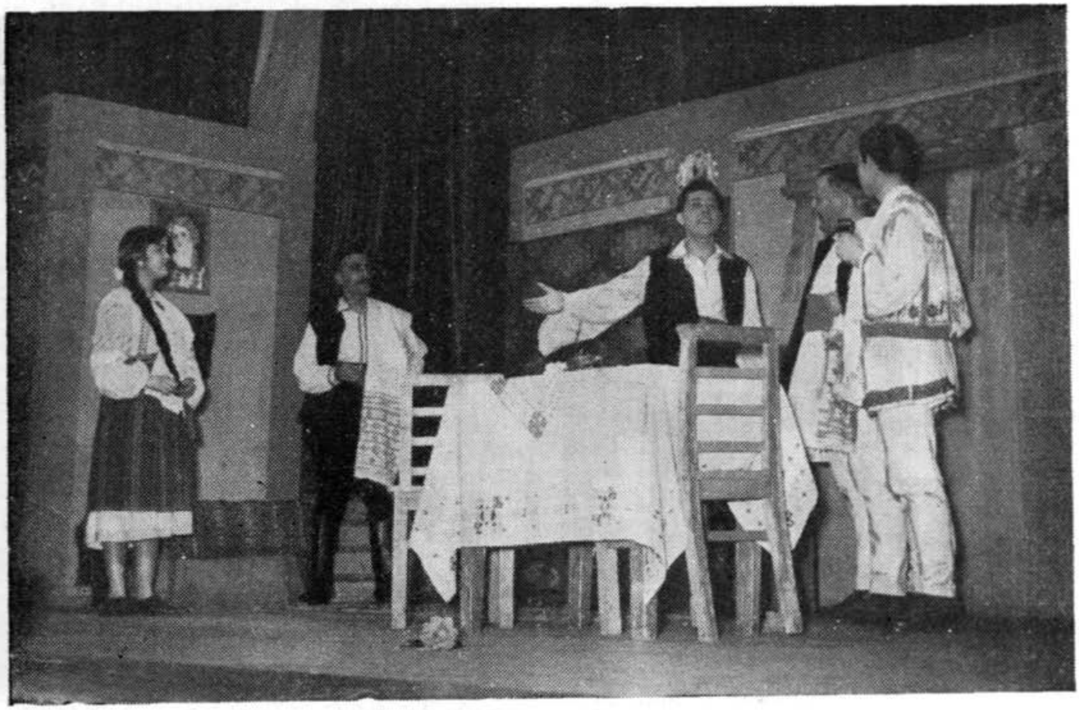


Scenă din „Valea dantelată"
(Căminul cultural Bicălat, raionul Huedin, regiunea Cluj)

cu grijă şi pricepere, unele cu decoruri, costume şi recuzită proprie.

Munca plină de rîvnă a participanţilor şi cizelarea artistică dată de instructori, mulţi dintre ei artişti ai teatrelor de stat, au scos la lumina rampei autentice talente de teatru şi au adus în finala concursului interpretări demne de laudă. În general, aceste talente au apărut acolo unde la baza muncii colectivelor de artişti amatori au stat sinceritatea şi simplitatea, evitîndu-se copierea spectacolelor cu aceleaşi piese reprezentate de teatrele profesioniste şi unde, în alegerea repertoriului, a existat orientarea către piese pe măsura posibilităţilor colectivului. Dimpotrivă, cu toate eforturile evidente şi chiar cînd s-au manifestat talente, acestea nu s-au putut afirma acolo unde s-au folosit clişee, unde au stăruit ambiţii personale, izvorîte din dorinţa de a bate recordul sau de a nu pierde o calificare anterioară, sau, mai grav, acolo unde în munca artistică a colectivului a fost preţuit teatrul învechit şi nefolositor.

Din colectivul Căminului cultural al comunei Izvor, raionul Roman, care a prezentat piesa *Bucuroşi de oaspeţi* de Gheorghe Ţenţulescu, am remarcat interpretarea lui Gh. Averescu, plină de haz natural şi sănătos, subliniată de public aproape la fiecare replică, prin rîsete şi aplauze la scenă deschisă; din colectivul Căminului cultural Budişteni-Topoloveni, regiunea Piteşti, care a prezentat *Nemaipomenita furtună* de M. Davidoglu, am reţinut interpretarea dată Veronei de Victoria Fîntîneru, interpretare caracterizată printr-un puternic simţ al măsurii şi o mare putere dramatică. Imbinarea de duioşie şi dîrzenie, de dragoste şi ură, din jocul lui N. Conachi în rolul lui Stelu din piesa *Fata tatii cea frumoasă* de I. Ghelu (prezentată de Casa de cultură Tg. Ocna, raionul Bacău), a convins şi entuziasmat publicul. Am remarcat de asemenea umorul şi verva Iolandei Marksteiner de la Căminul cultural din comuna Prejmer, raionul Codlea, interpreta soţiei din piesa *A douăsprezecea boală* de Irmgard Schultz, precum şi autenticitatea artistică a celor trei interpreţi principali din *Tîrgul inimilor* de Tiberiu Vornic (Mihai



Scenă din „Fata tatii cea frumoasă“
(Casa raională de cultură Tg. Ocna, raionul Bacău)

Dragomir, Ana Vela și Victoria Bica), piesă prezentată de echipa Căminului cultural din Armeniș, raionul Caransebeș. S-a relevat încă o dată cu această ocazie, eficacitatea acelui instructaj artistic care ține seamă de calitățile inițiale ale amatorilor și nu le alterează, ci le dezvoltă pe drumul lor firesc, pînă la un nivel artistic de mare valoare. Sîntem mulțumiți că în cazul de față instructorul este un tînăr absolvent al Institutului de Teatru „I. L. Caragiale“ din București, actorul Victor Cimbru de la Teatrul de Stat din Timișoara.

Finala Festivalului a înregistrat și în rîndul recitatorilor realizări valoroase: Octavian Andronache de la Casa raională din Galați și Aurora Brînzei de la Casa raională din Sibiu care, pe lîngă voce frumoasă, o rostire curată și o frazare îngrijită, căldură și patetism, necesare rostirii versurilor, au dovedit — ceea ce e tot atît de important — și o deplină înțelegere a textului.

Ceea ce ar fi ridicat acest concurs pe culmi mai înalte, ceea ce ar fi stîrnit un entuziasm general, ar fi fost alegerea unui repertoriu mai variat. Lipsa de varietate a repertoriului a împiedicat ca acest concurs să se bucure de succesul deplin pe care l-ar fi meritat, ținînd seama de eforturile depuse de fiecare echipă în parte. De aceea, o privire critică mai amplă și mai aprofundată asupra tematicii lucrărilor dramatice destinate teatrelor de amatori e neapărat necesară și credem că presa de specialitate — ca și forurile răspunzătoare — nu vor întîrzia s-o facă, pentru ca — în viitor — satisfacția uriașului public căruia se adresează sutele de mii de actori amatori să fie deplină și rodnică.

Se impune ca autorii noștri dramatici să dăruiască echipelor de amatori piese axate pe problemele majore ale actualității, piese optimiste, constructive, pline de lumină și de voie bună, care să pună în valoare calitățile artistice native ale poporului nostru și frumusețea unanim recunoscută a folclorului.

Sandina Stan

Scenă din „Nemaipomenita furtună"
(Căminul cultural Budişteni, raionul Topoloveni, reg. Piteşti)

PĂPUŞARII AMATORI, ÎN FINALĂ

In finala primului Concurs bienal al teatrului de amatori „I.L. Caragiale" care s-a ţinut între 8—11 decembrie 1958, la Bucureşti, alături de formaţiile de teatru dramatic, de recitatori şi cititori artistici, s-au prezentat şi şapte echipe de păpuşari. Ele reprezintă cele mai bune colective care au fost selecţionate de-a lungul etapelor concursului din cele peste 250 de echipe care au concurat în bienală. Creşterea simţitoare a numărului echipelor de păpuşari amatori în căminele săteşti sau în casele raionale de cultură arată o îmbucurătoare sporire a înţelesului şi a preocupării amatorilor pentru arta păpuşărească.

Confruntarea lor, în cadrul finalei de la Bucureşti, a prilejuit nu numai satisfacţia unei primiri călduroase din partea publicului mic şi mare din Bucureşti care a umplut pînă la refuz, zi de zi, sala de spectacol, ci a constituit şi un interesant şi preţios schimb de experienţă, la nivelul celor mai bune echipe de amatori din ţară. De asemenea, întrecerea a ridicat probleme care pot fi considerate esenţiale pentru dezvoltarea artei păpuşăreşti la amatori.

În primul rînd, relev ca pe un deosebit succes al finalei, nivelul plasticii spectacolelor prezentate. Am avut satisfacţia de a vedea păpuşi şi decoruri frumoase, eliberate de influenţa negativă a naturalismului. Păpuşile din spectacolul *Prima lecţie* al Casei de cultură Bistriţa, ca şi cele din spectacolul *Bursucel învaţă carte* din Roman, sau ale echipei laureate din Giurgiu, însumau calităţi preţioase: o linie de stilizare care exprimă esenţa caracterului personajului, o unitate organică între tratarea plastică a păpuşii şi a decorului şi, în sfîrşit, gust şi pricepere în alegerea materialelor folosite în confecţionarea păpuşilor. Colectivele din finală, în marea lor majoritate, au arătat că posedă cunoştinţele de bază ale meşteşugului, că au maturitate, reuşind să creeze păpuşi care au devenit adevărate personaje de teatru, şi decoruri simple, neîncărcate.

Tendinţa de caracterizare a personajului prin păpuşă este urmată de un efort susţinut (care s-a făcut remarcată la mai toate colectivele din finală) de a prezenta personajul şi prin vorbire. Interpreţii s-au străduit să caute şi să redea culoare, ritm şi specificitatea vocilor, să selecteze vocile potrivit acestor cerinţe de bază într-o caracterizare prin vorbire. (Trebuie felicitat în primul rînd colectivul din Giurgiu pentru armonioasa interpretare vocală.) Desigur că n-au fost absente nereușitele. S-au putut astfel observa adesea persistențele concepției greșite a unora, de a vorbi „așa cum vorbesc copiii" sau de a-și preface vocea, fără a o apropia de caracterul personajului. (De pildă, în spectacolul celor din Roman *Bursucel invață carte.)* Rezultatul este fals și neconvingător. Dar, important este că a apărut cu insistență această preocupare, care nu va putea să nu dea roade.

Din păcate, elementul cel mai important care ajută la realizarea personajului : mînuirea, a fost sub posibilitățile colectivelor. Este de dorit ca ridicarea măiestriei mînuirii păpușii să stea în centrul atenției instructorilor artistici și a păpușarilor amatori. Păpușa se exprimă prin acțiune, aceasta este marea ei forță, mijlocul ei cel mai puternic de a comunica într-un mod concis gîndul și simțirea personajului. Acționînd, păpușa este vie, convingătoare, iar munca cea mai pasionantă în crearea rolului este munca păpușarului de a născoci, alege și realiza pentru păpușă acțiuni care să scoată la iveală și să sublinieze conținutul de idei și sentimente al rolului, al piesei. Aci se găsește și izvorul bogat al satisfacției artistice atît a păpușarului — cît și a publicului !

De pildă, în teatrul popular : cînd Vasilache îl bate pe jandarm și pe popă, el exprimă într-o formă concisă și clară poziția față de societate a eroului, iar publicul înțelege și aprobă pe Vasilache tocmai pentru felul său lapidar de a rezolva problema.

Fără îndoială că un rol însemnat îi revine textului dramatic. Păpușa nu suportă replici și dialog lung, încărcat ; în asemenea cazuri, ea își pierde farmecul și viața artistică își slăbește mesajul. Și cu multă părere de rău constatăm că puținele piese oferite colectivelor de amatori sînt sărace, atît ca temă, dar mai ales ca posibilități păpușărești. Acțiuni fade și generale, personaje și conflicte palide, o replică ternă opresc, în loc să ajute pe mînuitor să ajungă la o interpretare păpușărească. Sînt puține piese care să atace problemele contemporane ale satului de azi, ale uzinei. Faptul acesta trebuie cu atît mai puternic îndreptat, cu cît știm din deplasările pe care le face Teatrul „Țăndărică" la sate, cît de mare este numărul și cît de deosebite sînt interesul și bucuria țăranilor de toate vîrstele, care urmăresc spectacolele cu păpuși, chiar atunci cînd ele se adresează cu totul altei vîrste, copiilor de școală.

Finala Festivalului bienal de teatru a demonstrat așadar necesitatea ca alături de materiale despre tehnica construcției păpușii și a mînuirii ei, Casa Centrală a Creației Populare să stimuleze scrierea și să editeze cît mai multe scenete ori piese scurte în măsură să constituie atît ca tematică, cît și ca posibilități de înscenare, o serioasă bază literar-dramatică pentru munca și pasiunea artistică a amatorilor. Nu trebuie ocolită în acest scop nici tradiția păpușarilor populari, tradiție care ridicată la mijloacele și cunoștințele actuale despre păpușă să capete noi valențe artistice și sociale caracteristice și potrivite timpului nostru. Vom ajuta în chipul acesta la îmbogățirea vechii noastre tradiții a teatrului popular de păpuși.

Ștefan Lenkisch

DE SUCCESELE AMATORILOR RĂSPUND PROFESIONIȘTII

Între echipele de teatru de amatori și oamenii de teatru profesioniști există o legătură pe care o remarcăm îndeosebi cu prilejul concursurilor de mai mare amploare. În măsura în care echipele de amatori sînt sprijinite cu seriozitate și perseverență de către profesioniști sînt și roadele pe care le pot culege. De unul din numeroasele exemple care demonstrează acest lucru mă voi ocupa mai jos.

Echipa de teatru a Căminului cultural din Budișteni (laureată a celui de al IV-lea concurs) a cucerit anul acesta locul I la finala Festivalului bienal de teatru „I. L. Caragiale" prezentînd piesa *Nemaipomenita furtună* de M. Davidoglu. Aceasta poate părea o simplă știre. E însă mult mai mult. Ea dovedește pasiunea și perseverența în munca artistică a unui colectiv de actori amatori, dar în același timp ne vorbește și despre cel care, cu dragoste și cu înțelegere, îndrumează pașii nu totdeauna siguri ai acestor începători. Este vorba de Gh. Lascu, un pedagog încercat, pe care publicul din Pitești l-a aplaudat de multe ori atunci cînd a apărut pe scenă. De ani de zile, actorul Gh. Lascu se dedică muncii de îndrumare a artiștilor amatori și iată că rezultatele nu s-au lăsat așteptate. Exemplul său a fost urmat și de regizorul Ovidiu Georgescu (care instruind echipa Casei de cultură din R. Vilcea a obținut locul III) și de actorul Gh. Stănescu, care a instruit echipa Casei de cultură din Drăgășani. Actori ca Dem. Psatta, Gh. Buciu, Gh. Zărnescu, M. Petrican ajută la instruirea unor echipe ale căminelor din regiune, după cum alții sprijină echipele de teatru sau brigăzile artistice de agitaţie ale întreprinderilor din oraş.

De altfel, pentru că unele raioane sînt prea îndepărtate, au fost organizate pînă acum două brigăzi de actori în raioanele Drăgăneşti, Potcoava şi Vedea, care au stat acolo o perioadă mai lungă, au organizat cîteva brigăzi artistice de agitaţie, le-au instruit şi, acolo unde a fost necesar, le-au ajutat şi la elaborarea textelor. Au făcut cu succes această muncă actorii Marin Alexandrescu, Constantin Bulacu şi Gh. Ionescu.

O iniţiativă demnă de urmat este invitarea echipelor care s-au clasat la faza regională a concursului, să dea spectacole lunea (zi de repaos a actorilor) chiar în sala teatrului din Piteşti. Astfel, echipa Căminului cultural Budişteni a prezentat *Nemaipomenita furtună* de Mihail Davidoglu, iar cea a Casei de cultură din Drăgăşani, *O întîmplare* de Horia Lovinescu.

Chemarea lansată de comitetul executiv al Sfatului Popular Piteşti : *„Nici un actor profesionist fără echipă de teatru sau brigadă artistică de agitaţie“* are într-adevăr ecou.

L. M.

LAUREAŢII BIENALEI

Cămine culturale săteşti

Premiul I — Medalia de aur şi titlul de „Laureat al Festivalului“ echipei de teatru a Căminului cultural din comuna Budişteni, raionul Topoloveni, regiunea Piteşti, pentru spectacolul cu piesa *Nemaipomenita furtună* de Mihail Davidoglu.

Premiul II — Medalia de argint echipei de teatru a Căminului cultural din comuna Armeniş, raionul Caransebeş, regiunea Timişoara, pentru spectacolul cu piesa *Tîrgul inimilor* de Tiberiu Vornic.

Premiul III — Medalia de bronz echipelor de teatru ale căminelor culturale din comunele : Isvor, raionul Roman, regiunea Bacău, pentru spectacolul cu piesa *Bucuroşi de oaspeţi* de Gh. Ţenţulescu şi acela din Bicălat raionul Huedin, regiunea Cluj (limba maghiară) pentru spectacolul *Valea dantelată* de Kormos Gyula.

Menţiune—Căminului cultural din comuna Murighiol, raionul Tulcea, regiunea Constanţa (limba ucraineană).

Case raionale de cultură

Premiul I — Medalia de aur şi titlul de „Laureat al Festivalului“ echipei de teatru a Casei de cultură din Tg. Ocna, regiunea Bacău, pentru spectacolul cu piesa *Fata tatii cea frumoasă* de I. Ghelu.

Premiul II — Medalia de argint echipei de teatru a Casei de cultură „Friedrich Schiller“ din Capitală (limba germană) pentru spectacolul cu piesa *Oaspetele din faptul serii* de Horia Lovinescu.

Premiul III — Medalia de bronz echipei de păpuşi a Casei raionale de cultură din Rîmnicul Vîlcea pentru spectacolul *...Escu* de Tudor Muşatescu.

Menţiuni— Echipelor de teatru ale Caselor de cultură : „N. Bălcescu“ din Capitală pentru spectacolul cu piesa *A furat-o pădurea* de M. Leonard ; Dej regiunea Cluj (limba maghiară) pentru spectacolul cu piesa *Citadela sfărîmată* de Horia Lovinescu.

Teatre de păpuşi

Premiul I — Medalia de aur şi titlul de „Laureat al Festivalului“ echipei de teatru de păpuşi a Casei raionale de cultură din Giurgiu pentru spectacolul cu piesa *Bursucel învaţă carte* de St. Horia şi T. Bogdan.

Premiul II — Medalia de argint echipei de teatru de păpuşi a Căminului cultural din comuna Poian, raionul Tg. Secuiesc, Regiunea Autonomă Maghiară, pentru spectacolul cu piesa *Cocoşelul neascultător* de Huniade.

Premiul III — Medalia de bronz echipei de teatru de păpuşi a Casei raionale de cultură din Bistriţa, regiunea Cluj, pentru spectacolul cu piesa *Prima lecţie* de Ana Ioniţă şi Gh. Teodorescu.

Menţiuni — Echipelor de teatru de păpuşi ale Caselor raionale de cultură din

Roman, regiunea Bacău pentru spectacolul cu piesa *Bursucel invață carte*; Botoşani, regiunea Suceava pentru spectacolul cu piesa *Iepurele şi vulpea* de V. Novoseleţkaia şi a Căminul cultural „T. Vladimirescu" din raionul Lenin, Bucureşti, pentru spectacolul cu piesa *Cu şi fără* de Iacob Ludmila.

Recitatori

Premiul I — Medalia de aur şi titlul de „Laureat al Festivalului": Andronache Octavian de la Casa raională de cultură din Galaţi, care a recitat *Lazăr de la Rusca* de Dan Deşliu.

Premiul II — Medalia de argint recitatorilor: Aurora Brînzei de la Casa raională de cultură din Sibiu, regiunea Stalin, care a recitat *Nebuna* de Gh. Coşbuc, şi Popescu Anghel de la Căminul cultural orăşănesc „30 Decembrie" din Craiova, care a recitat *Noapte de mai* de Gh. Topîrceanu.

Premiul III — Medalia de bronz recitatorilor: Maria Voronca de la Casa raională de cultură din Lugoj care a recitat „Pentru pace" de Sen Alexandru, Viorica Pop de la Casa raională de cultură din Salonta, regiunea Oradea (limba maghiară) care a recitat *Barzii din Wales* de Arany János; Anca Andreescu de la Casa raională de cultură „1 Mai" din Bucureşti, care a recitat *Vacanţa* de Maria Banuş.

Menţiuni — Eufrosina Tîrlea de la Casa raională de cultură din Bîrlad care a recitat *Blestem* de N. Labiş; Romeo Muşeteanu de la Casa de cultură a raionului „N. Bălcescu", Bucureşti, care a recitat *1907* de N. Nasta; Steinberg Eleonora de la Casa de cultură „Baruh Berea", Bucureşti, care a recitat *Ali fiul Felahului* de Schechter.

Premii speciale pentru interpreţi şi instructori

1) Gheorghe Averescu de la Căminul cultural din comuna Isvor, raionul Roman, regiunea Bacău;

2) Nicoleta Toia, de la Căminul cultural din comuna Isvor, raionul Roman, regiunea Bacău;

3) actorului Silviu Stănculescu, instructor al echipei de teatru a Căminului cultural din comuna Isvor, raionul Roman, regiunea Bacău;

4) Marioara Dascălu de la Casa raională de cultură din Fălticeni;

5) Ion Dumitru de la Casa raională de cultură din Fălticeni;

6) actorului Cimbru Victor Odilo, instructorul echipei de teatru a Căminului cultural din comuna Armeniş, raionul Caransebeş;

7) actorului Costel Constantinescu pentru instruirea echipei de teatru a Casei raionale de cultură din Tg. Ocna, regiunea Bacău;

8) Anastasia Casencu, instructoarea echipei de teatru a Căminului cultural din comuna Murighiol, raionul Tulcea, regiunea Constanţa;

9) Iolanda Marksteiner de la Căminul cultural din comuna Prejmer, raionul Codlea, regiunea Stalin;

10) Vasile Pîrvu de la Casa raională de cultură din Sebeş;

11) actorului Petrică Vasilescu pentru instruirea echipei de teatru a Casei de cultură „Friedrich Schiller" din Capitală;

12) actorului Gogu Lascu pentru instruirea echipei de teatru a Căminului cultural din Budişteni, regiunea Piteşti;

13) Valeria Savu de la Casa raională de cultură „N. Bălcescu" din Capitală;

14) Cornel Chira de la Casa raională de cultură „N. Bălcescu" din Capitală;

15) Arsenie Tadeu, regizorul echipei de teatru a Casei raionale de cultură „N. Bălcescu" din Capitală;

16) Florea Bonar de la Căminul cultural „Leonte Filipescu", raionul „T. Vladimirescu" din Capitală;

17) Elena Paulic de la Căminul cultural „30 Decembrie";

18) Nicu Calangiu, interpretul rolului Vasile Poalelungi din piesa *Nemaipomenita furtună* de M. Davidoglu, prezentată de Căminul cultural „30 Decembrie" din Craiova;

19) Ana Dobrescu, interpreta rolului Ioana din piesa *Nunta Ioanei* de Valeriu Luca, de la Casa de cultură orăşenească din Oraşul Stalin;

20) Alexandru Misiuga, instructorul echipei de teatru de păpuşi al Casei raionale de cultură Bistriţa, regiunea Cluj.

teatrul de păpuși

O LOVITURĂ DATĂ SENZAȚIONALULUI

Teatrul „Țăndărică" : *Mîna cu cinci degete* **de Mircea Crișan și Al. Andy**

Parodierea literaturii de senzație pe scena teatrului de păpuși este o temă nu lipsită de interes. Cu mijloace specifice se relevă pregnant resorturile acestei literaturi, caracterizată prin excluderea ideilor logicii și bunului simț. Spectacolul Teatrului „Țăndărică" ilustrează, cu o ironie de foarte bună calitate, stereotipia personajelor, tipologia lor redusă la clișee, în ciuda (și totuși în virtutea) imensului număr de aventuri prin care evoluează. Tocmai păpușile sînt în cea mai mare măsură indicate să execute caricatura figurilor „clasice" din arsenalul „literaturii" de acest tip : ultramisteriosul domn care-și semnează crimele cu o plictisitoare ostentație ; atotdescoperitorul detectiv ale cărui geniale idei sînt anunțate printr-o grotească paradă muzicală ; faimosul său prieten doctor ; suava fiică a victimei etc.

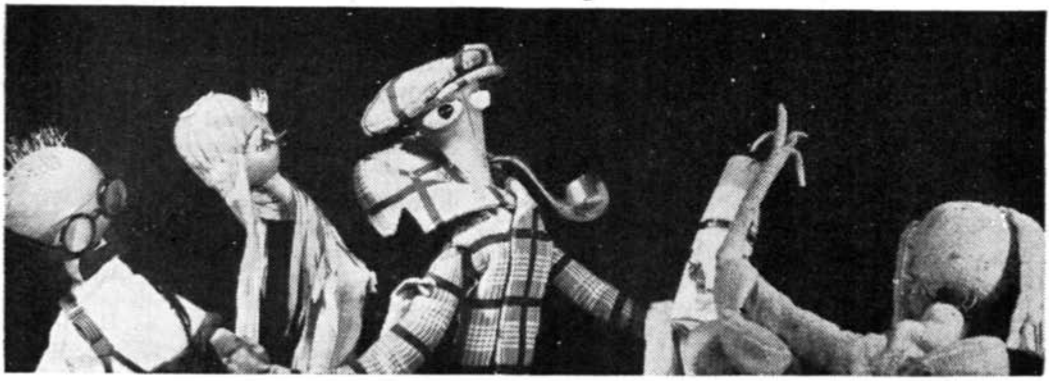
Mîna cu cinci degete (!) traduce destul de fidel falsa senzație, gratuitul comicsurilor, tenebrosul fabricat, parodia detașîndu-se simțitor de scenariul unui roman polițist ca atare.

Falsul curaj, falsa inteligență, falsa inventivitate găsesc un corespondent plastic dintre cele mai remarcabile în construcția și animarea păpușii ; de remarcat că imobilitatea mimicii, considerată handicap în atîtea alte spectacole ale genului, servește aici evidențierii conținutului preconizat al personajelor.

Capul misteriosului domn X este un cilindru cenușiu, avînd ca singur semn distinctiv plasturele în cruce ; „The Bob", policemanul, nu are cap ci o cascheta goală ; fizionomia celebrului detectiv dispare între o uriașă pipă și o vastă șapcă cadrilată... Peste tot, o stilizare îndrăzneață, depășind obișnuitul desen al teatrului nostru de păpuși, dar în fericit acord cu ideea urmărită de text.

Realizatorii spectacolului au meditat serios la caracterul irațional al literaturii pe care și-au propus s-o satirizeze. Au exclus limbajul articulat care presupune — nu-i așa ? — judecată logică, înlocuindu-l cu simple scheme sonore ce sugerează de minune

Detectivul în urmărire



primitivismul protagoniştilor în bizar contrast cu cadrul ultratehnicizat al civilizaţiei atlantice care-i produce.

Autorii şi regia au respectat cu stricteţe „regulile" genului şi, în acelaşi timp, le-au redus la absurd, ceea ce reprezintă tocmai trăsătura de bază a unei parodii.

Ca atare, spectacolul se remarcă prin viteza cinematografică a acţiunii, utilizarea variată a locurilor de joc şi ritmul trepidant, corespunzător atîtor crime monstruoase, urmăriri pasionante, bătăi crîncene şi deghizamente imprevizibile.

Eroii îşi aprind ţigara trăgînd un foc de revolver, „sting luna" cu o altă împuşcătură, atunci cînd lumina îi incomodează, suplinesc lipsa podului lăsînd automobilul să treacă peste trupul lor şi, în general, fac uz de toate gagurile recuzitei de specialitate.

Fantezia şi tehnica se ajută reciproc, într-un spectacol care aduce nu numai demascarea şabloanelor literaturii poliţiste ci şi a ridicolului ei.

După părerea noastră, demascarea efectelor dăunătoare, pe care respectiva maculatură le conţine, s-ar fi putut reliefa şi mai adînct. Nu încape însă îndoială că *Mîna cu cinci degete* justifică întru totul înalta distincţie obţinută la Festival. Spectacolul reprezintă pentru colectivul condus de Margareta Niculescu un strălucit succes, de la nivelul căruia viitoarele premiere ale Teatrului „Ţăndărică" vor fi aşteptate cu nerăbdare şi de un public adult, cîştigat o dată pentru totdeauna.

Ştefan Iureş

BASMUL S-A ÎNVECHIT ?

Teatrul de Păpuşi din Oraşul Stalin : *Cenuşăreasa* de Irina Bădescu (după Fraţii Grimm)

Autorii pieselor de teatru de păpuşi au recurs des la vechile poveşti cu zmei şi zîne. Verificate de timp, de lacrimile sau surîsul miilor şi miilor de copii care le-au ascultat de-a lungul veacurilor, aventurile eroilor atît de dragi şi lupta lor cu duşmanii cumpliţi le-au oferit, generos, premisele succesului. Imaginaţia autorilor acestor piese s-a limitat de aceea, adesea, la organizarea materialului ce se cerea prezentat plastic micilor spectatori. De cele mai multe ori însă, textul a rămas sărăcit, lipsit de strălucirea originalului. S-a ajuns, astfel, la două-trei versiuni dramatizate ale *Scufiţei roşii,* la alte vreo două ale *Traistei fermecate,* la nenumărate „adaptări", „repovestiri", „scenarizări", „dramatizări", „prelucrări" etc. din alte basme.

O asemenea dramatizare a înfăţişat de curînd Teatrul de Păpuşi din Oraşul Stalin. Am văzut în frumoasa sală de spectacole, recent inaugurată, a acestui teatru, povestea Cenuşăresei (dramatizată de Irina Bădescu).

Basmul fraţilor Grimm păstrează, vizibil, înţelepciunea poporului, primul şi adevăratul lui creator.

Numai că „dramatizarea" Irinei Bădescu se reduce la expunerea rezumativă a basmului de la care s-a inspirat, fără nici o contribuţie personală şi... fără artă. Scena balului, de pildă, cu totul lipsită de strălucire, este searbădă. Caracterele personajelor nu sînt conturate. Dialogul este adesea atît de încîlcit, încît fără cunoaşterea prealabilă a basmului ar fi anevoie să pricepi fabula.

Pornind de la o dramatizare lipsită de har, păpuşarii din Oraşul Stalin au fost în chip firesc handicapaţi, în strădania lor de a crea un spectacol de vrednică ţinută artistică. Am putut sezisa, de pildă, încercările unor mînuitori şi interpreţi vocali de a căuta nuanţare în rostirea unui text şi în prezentarea unor situaţii plate : Eliza Constantin (Cenuşăreasa), Alina Ţepordei (Prinţul), Victoria Temelie (Mătuşa), Gheorghe Popiţă (Măscăriciul).

Regia (Sabina Metta), corectă în animarea şi dirijarea păpuşilor, n-a putut face nimic pentru îmbunătăţirea materialului dramatic. I-am reproşa uneori soluţii încărcate, înţelese poate de un spectator matur, dar în nici un caz de copii. I-am reproşa mai cu seamă însăşi alegerea sau acceptarea acestei dramatizări. Scenografia (Maria Dimitrescu) a găsit, în bună măsură, o formă potrivită de expresie, cu excepţia Măscăriciului — lipsit de relief şi pierzînd din farmec pe scenă — şi a păpuşilor-animale.

După vizionarea acestui spectacol, se naşte întrebarea : s-a învechit oare basmul ? Nu. Dar este timpul să fim exigenţi şi faţă de dramaturgia proprie teatrelor de păpuşi. Faza încercărilor e depăşită. Avem astăzi în ţară mînuitori pricepuţi şi regizori talentaţi. Pe cînd şi dramaturgi ai genului, pe măsura lor ?

Mihai Crişan

ÎNSEMNĂRI

VICTOR ANTONESCU

S-a stins din viaţă, în vîrstă de 81 de ani, Victor Antonescu, unul din vechii slujitori ai primei noastre scene dramatice. Încă unul din glorioasa falangă a celor care, înfruntînd lipsa de interes şi chiar dispreţul arătat de regimul burghezo-moşieresc artei actoriceşti, au făurit prin pasiunea lor pentru scenă şi prin admirabilul lor spirit de sacrificiu, luminoasa tradiţie a teatrului romînesc, cu care ne mîndrim astăzi.

Timp de peste 40 de ani. Victor Antonescu a fost societar clasa I al Teatrului Naţional din Bucureşti, jucînd zeci de roluri, în care s-a dovedit un valoros interpret, un iscusit meşteşugar al amănuntului scenic, un discret, minuţios şi neostenit tălmăcitor al sensului rolurilor jucate, fapt care i-a creat de timpuriu un binemeritat prestigiu, consolidat de fiecare nouă creaţie a sa. Din noianul acestor roluri se înscriu ca frumoase biruinţe artistice : Caţavencu din *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale, Leonida din *Conu Leonida faţă cu reacţiunea* de I. L. Caragiale, Luca din *Azilul de noapte* de Maxim Gorki, Polonius din *Hamlet* de Shakespeare, Banul Miked din *Vlaicu Vodă* de Al. Davila, revizorul şcolar din *Institutorii* de Otto Ernst, şi multe altele.

După 23 August 1944 şi în perioada care a urmat, Victor Antonescu s-a dedicat cu acelaşi entuziasm, care-i caracterizează începuturile artistice, împlinirii menirii sale de actor, calitate care abia în regimul nostru democrat-popular capătă un nou conţinut, o nouă etică. Povara anilor nu l-a împiedicat pe Victor Antonescu ca, deşi aproape octogenar, să ţină pasul cu cei tineri şi, cot la cot cu aceştia, să contribuie la promovarea artei scenice realist-socialiste. Victor Antonescu interpretează pe scena Teatrului Naţional rolurile : colonelul Solomon din *Bălcescu* de Camil Petrescu, Holm din *Cei din Dangaard* de Anderson-Nexö, Stepan Ivanovici Korobcin din *Revizorul* de Gogol, Nae Zabalon din *Pentru fericirea poporului* de A. Baranga şi N. Moraru ş.a. Ultimul rol pe care l-a deţinut a fost Conu Bărboi din *Matei Millo* de Mircea Ştefănescu.

Pentru laborioasa sa activitate, pe care guvernul şi partidul i-au preţuit-o, actorul Victor Antonescu a primit titlul de artist emerit al R.P.R. fiind decorat cu Ordinul Muncii.

Victor Antonescu a fost, pe lîngă un înzestrat actor, un entuziast şi întreprinzător organizator de turnee, într-o vreme cînd asemenea iniţiative erau legate de mari riscuri şi uneori de adevărate prăbuşiri financiare. Crezînd cu pasiune neclintită în menirea culturalizatoare şi educativă a teatrului, Victor Antonescu a luptat pentru a dezvolta gustul pentru frumos al publicului nostru de teatru. El a organizat peste 40 de turnee de o exemplară ţinută artistică. Dintre acestea merită a fi menţionat cu precădere, cel întreprins în 1913 în Transilvania — pe atunci provincie a imperiului habsburgic — turneu consemnat în presa vremii drept un adevărat triumf, drept o splendidă afirmare a valorilor teatrale romîneşti, ignorate pînă atunci peste hotare şi — din păcate — oropsite la ele în ţară. Din trupa condusă de Victor Antonescu făceau parte, printre alţii, Maria Ciucurescu, Ion Brezeanu şi G. Timică.

Încă din fragedă tinereţe. Victor Antonescu a avut multiple preocupări artistice şi culturale. Elev de liceu, în oraşul său natal Turnu-Severin, Victor Antonescu s-a impus printr-o merituoasă activitate publicistică, ca traducător şi ziarist. Traducerile sale din Zola şi Turgheniev, apărute în „Biblioteca pentru toţi", sub pseudonimul Vicant, au fost bine primite la vremea lor. Este interesant să arătăm că, în acea perioadă, Victor Antonescu a înfiinţat — împreună cu cîţiva colegi de şcoală — un cenaclu literar socialist, pe lîngă clubul socialist din Turnu-Severin, al cărui secretar era.

Victor Antonescu rămîne în amintirea celor ce l-au cunoscut, una din luminoasele figuri ale teatrului nostru, căruia i-a dedicat întreaga sa viaţă, întreaga sa putere de muncă.

S. Massler

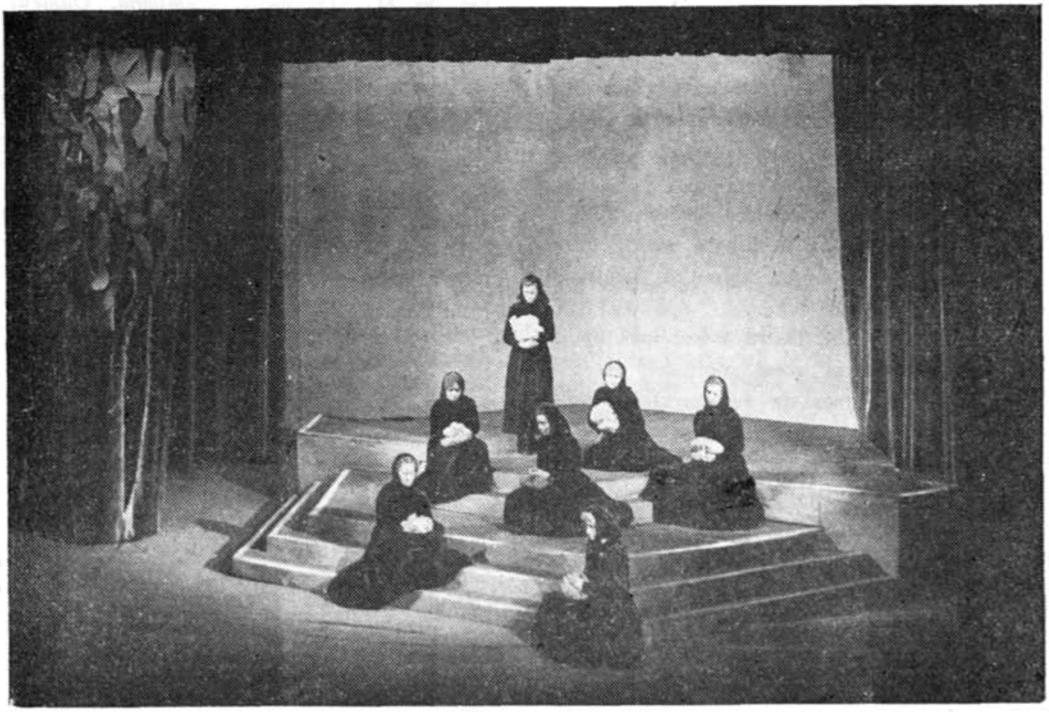
UN SPECTACOL EMOŢIONANT

Un spectacol emoţionant realizat de un ansamblu de amatori[1] în sala Teatrului Naţional.

Pentru că dincolo de simpla reprezentaţie, spectacolul mai avea pilduitoare semnificaţii pornind chiar de la text!

Poet de mare talent, Ianis Ritsos, a creat un text plin de poezie revoluţionară *(Dincolo de umbra chiparoşilor)*, oglindind lupta pe care locuitorii Atenei au dus-o în timpul ocupaţiei hitleriste, sub conducerea Partidului Comunist, împotriva cotropitorilor fascişti. Scrisă într-o manieră care ne aduce aminte la fiecare sfîrşit de act, de tragedia antică (apariţia corului mamelor ce şi-au trimis fiii să lupte pe baricade), dramaturgul nu se opreşte la o construcţie dramatică obişnuită. Piesa e străbătută de la un capăt la altul de un personaj poetic, simbolic, „Umbra", întruchipînd poporul grec, care nu se poate manifesta la lumină din pricina opresorilor, dar care luptă totuşi pentru libertate, cu ochii deschişi, zi şi noapte. Apariţiile „Umbrei" sînt fiecare în parte un poem în proză. „Umbra" cîntă vitejia milenară a poporului grec, ura împotriva cotropitorilor fascişti, năzuinţa către libertate, către o lume mai bună... Scenele „Umbrei" alternează cu scene dramatice care povestesc despre o întîmplare obişnuită pe acele timpuri în orice familie aflată sub jugul fascist. O mamă care-şi pierde unul după altul fiii în lupta împotriva opresorilor. Unul e executat de siguranţă, altul moare pe baricade în lupta de eliberare a Atenei, iar al treilea e închis în lanţuri într-o închisoare politică. Trei băieţi, trei comunişti...

Scenă din spectacolul „Dincolo de umbra chiparoşilor" de Ianis Ritsos



---

[1] Spectacolul dat de Consiliul Central şi filiala din Capitală a Asociaţiei Emigranţilor Politici din Grecia în R.P.R. Ansamblul a fost completat cu patru actori greci pregătiţi în Institutul de Teatru „I. L. Caragiale".

Ne aflăm deci nu în fața unei piese obișnuite. Avem de-a face cu un poem dramatic cîntînd măreția luptei pentru libertatea poporului grec, tinzînd să păstreze ca formă tiparul tragediei. Destinul e aici însă în mîinile oamenilor, iar ziua de mîine se arată plină de promisiuni. Cu toate că au pierit mulți luptători, cauza poporului e cîștigată. Soarele va lumina mîndru, drumul de mîine al poporului grec.

Regizorul Ianis Veakis a înțeles virtuțile deosebite ale piesei și a transpus pe scenă poemul dramatic, punîndu-i în valoare tocmai poezia tragică. Montînd spectacolul pe un decor neutru (decorator Elena Pătrășcanu) — trepte cu o platformă pe care se puteau instala panourile necesare acțiunii propriu-zise, dar care se putea folosi perfect ca un decor de tragedie antică (cînd era fără completările ce sugerau o încăpere modernă) încît corul se putea mișca statuar, plastic, grupîndu-se în diferite formații — regizorul a reușit să transmită din plin fiorul tragic al poetului, dar și înaltul său mesaj politic.

Distribuția omogenă a pus în valoare calitățile tinerei actrițe Dumitra Papaioanu, interpreta mătușii Kali (mama care-și pierde fiii). Am prețuit suavitatea și totuși combativitatea Sofiei Gogu, alături de un joc simplu și emoționant al actorilor Gh. Ghindidis și Mițos Șiukas. Dintre amatori s-au remarcat cu deosebire Iana Kalodiki, Costas Dilas și Elena Hristodulo.

Există în această echipă de amatori întăriți de un mic grup de tineri actori, un entuziasm și o pasiune autentică pentru teatru.

Pasiunea lor pentru teatru a fost însă îmbinată permanent în acest spectacol, cu o poziție personală față de evenimentele din piesă, care animau ura sau dragostea lor față de diverse personaje.

Pasiunea care cristaliza poziția lor de clasă s-a transformat în fața spectatorilor în emoție, luptă, durere și o imensă bucurie în finalul piesei. Și aceasta mai ales a făcut spectacolul și mai emoționant!

M. Raicu

UN DECENIU DE ACTIVITATE

În cursul acestui an mai multe teatre din țară au sărbătorit un deceniu de la înființarea lor. Printre acestea se numără și Teatrul de Stat din Arad.

În cei zece ani de activitate, Teatrul de Stat din Arad și-a făcut o datorie de onoare din sarcina de a atrage la spectacolele sale un număr cît mai mare de oameni ai muncii, iar în ultimii cinci ani, a devenit regulă organizarea de spectacole în cartierele muncitorești ale orașului și în cluburile marilor uzine din localitate. Colectivul de regiune al teatrului a reprezentat nenumărate piese și în fața a zeci de mii de țărani muncitori. De multe ori, deplasările teatrului în satele din regiune au avut un adevărat caracter de pionierat, dîndu-se spectacole în sate în care niciodată nu trecuse vreun ansamblu teatral.

Faptul că un mare număr de actori au instruit, cu înțelegere și pasiune, pe artiștii amatori din oraș, a apropiat și mai mult colectivul de teatru de oamenii muncii.

Trăsătura cea mai de seamă cu care se mîndrește activul teatrului este strădania de a promova cu precădere dramaturgia romînească, clasică și contemporană. Din cele 70 de premiere pe care le-a prezentat de-a lungul existenței sale, Teatrul de Stat din Arad, mai bine de 30 au fost cu piese originale romînești. *Minerii* și *Cetatea de foc* de M. Davidoglu, *Cumpăna, Oameni de azi, Vadul nou* și *Cei de mîine* de Lucia Demetrius, *Citadela sfărîmată* și *Hanul de la răscruce* de Horia Lovinescu, *Ziua cea mare* de Maria Banuș, *Mielul turbat* de Aurel Baranga, precum și alte lucrări valoroase ale noii noastre dramaturgii au căpătat rînd pe rînd viață pe scena teatrului arădean.

Dintre actorii care au întruchipat personajele acestor opere dramatice, se cuvine să amintim pe Ștefan Ciubotărașu, artist emerit, Elena Bodi, artistă emerită, Nicu Antoniu, Florica Demion, Romeo Lăzărescu, Nucu Mihuță, Dinu Gherasim, Lulu Savu, Zaharia Volbea, Olimpia Didilescu, Silvia Tabacu, Ion Negoiescu.

În pragul trecerii în cel de al unsprezecelea an al existenței sale, colectivul teatrului și-a reînnoit angajamentul față de partid și guvern, de a sluji cu dragoste și pasiune opera de educare a poporului muncitor, de a-și înscrie cu consecvență eforturile creatoare pe linia realismului socialist. Îi urăm să-și împlinească cu cinste angajamentul.

replica noastră

DOMNUL OSSIA TRILLING FAȚĂ CU REALISMUL SOCIALIST

Oricine nutrește înțelegere și prețuire pentru succesele artei noastre și a țărilor vecine frățești va fi plăcut surprins să afle că o publicație de specialitate din occident, „Le Théâtre dans le Monde", care apare sub auspiciile Institutului Internațional de Teatru, cu concursul organizației U.N.E.S.C.O., se ocupă pe coloane întregi, bogat ilustrate, de peisajul teatral al țărilor socialiste. Nu se întîmplă prima oară ca „Le Théâtre dans le Monde", sau alte reviste apusene, să se facă ecoul interesului deosebit purtat producțiilor artistice și evenimentelor teatrale din Uniunea Sovietică și din țările de democrație populară. Înaltul nivel de dezvoltare artistică atins de colectivele și oamenii de creație din teatrele acestor țări este prea evident, în pofida oricăror granițe și distanțe, pentru a putea fi escamotat. De data aceasta[1], punctele de vedere expuse nu au doar caracterul unor simple informări, ci se cuprind într-un amplu articol de sinteză.

Atît redacția revistei — în nota sa introductivă — cît și autorul articolului, dl. Ossia Trilling, se declară dornici să se consacre unei obiectivități fără prihană, scopul urmărit fiind o prezentare și analiză „tehnică" a trăsăturilor care caracterizează regia teatrală în țările noastre. Așa se traduc, cel puțin în cuvinte, intențiile editorilor și ale autorului. Faptele — respectiv analiza propriu-zisă — pun însă, din păcate, la îndoială temeinicia acestor intenții.

Domnul Ossia Trilling — vicepreședinte al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru — este cunoscut ca o personalitate activă în domeniul legăturilor culturale dintre popoare. Domnia-sa a călătorit mult, a cunoscut numeroase țări, dornic să afle și să înțeleagă gradul de dezvoltare, elementele caracteristice și direcțiile mișcării, realizărilor și instituțiilor teatrale, răspîndite pe meridiane diferite. În călătoriile sale n-a ocolit răsăritul Europei; dimpotrivă, sincer mișcat — după cum a declarat-o — de avîntul și perspectivele artei teatrale din această parte a lumii, dl. Trilling a stabilit și relații colegiale cu regizori, autori, actori, decoratori și publiciști din diferite țări socialiste. Vizitînd țara noastră, domnia-sa și-a mărturisit cu promptitudine impresiile în paginile unor reviste romînești, continuînd mai apoi să informeze cititorii, prin corespondențe trimise din străinătate și publicate fie în „Contemporanul", fie în revista „Teatrul", asupra unor evenimente demne de reținut din viața teatrală internațională.

Socoteam că înțelegerea sa asupra drumului pe care se îndreaptă teatrul nostru, sinceritatea și buna-credință ce i-au fost apreciate, nu se vor dezminți. Iată însă că articolul *Evoluția regiei în Europa răsăriteană*, publicat sub semnătura sa în „Le Théâtre dans le Monde", ne prilejuiește o surpriză: dl. Trilling nu ne cunoaște.

Domnia-sa citează o seamă de succese ale mișcării teatrale din țările socialiste și nu se poate abține de la elogii. Ar fi și foarte greu să o facă; opinia publică din occident a luat, nu o dată, contact cu arta noastră și — împotriva tuturor calomniilor și răstălmăcirilor fabricate în oficine cu certe obiective denigratoare — nu s-a putut reține să remarce și să admire înalta valoare și ținută artistică a operelor realizate sub egida realismului socialist. Ni se pare de aceea că, pe drept și animat de simțul realităților, dl. Trilling trasează o linie de unire între „perioada actuală din istoria teatrului rus" și „era Sputnikului"; că apreciază Teatrul Mare Academic din Moscova pentru meritul de a fi „ansamblul cel mai calificat și cu cea mai înaltă experiență din lume"; că găsește cuvinte de laudă la adresa unor colective și figuri proeminente de creatori în arta spectacolului din Uniunea Sovietică și din țările de democrație populară, printre care și țara noastră. „Speranțele ce le-a trezit vizita Teatrului Național din București... la Festivalul de la Paris în 1956 — notează printre altele criticul — nu au fost înșelate. Romînia... dispune de o gamă de interpreți excepțional de bogată și completă." Dl. Trilling vorbește în continuare de „imaginația poetică" ce s-a putut constata în mod special la punerea în scenă a *Bădăranilor* lui Goldoni, realizată de Sică Alexandrescu, prin care „Teatrul Național din București și-a cîștigat o presă de aur la Festivalul Goldoni din Veneția, în 1957".

* * *

Subliniind valori și succese însemnate privind „evoluția regiei în Europa răsăriteană", dl. Ossia Trilling s-a pus de acord cu calitatea de necontestat a faptelor. Numai că, invitat să scrie un articol de analiză și generalizare, criticul uită faptele și dezbracă, prin surpriză, mantia obiectivității și lentilele observării lucide, hotărît parcă să răstoarne în absurd și în denigrare adevărul propriilor lui constatări și prețuiri. În adevăr, domnia-sa vorbește de un „reviriment" al regiei est-europene, care ar fi determinat succesele recente ale teatrului țărilor socialiste. Care este însă, după domnia-sa, substratul acestui „reviriment" ? Cititorii revistei „Le Théâtre dans le Monde" sînt invitați să vadă în acest „reviriment" nu știu ce poziții refractare, de frondă, ale oamenilor de teatru din Uniunea Sovietică, de la noi și din celelalte țări ale lagărului socialist : față de politica culturală inițiată și sprijinită de guvernele acestor țări, față de metoda realismului socialist, care domină în țările socialismului orice proces de creație artistică. Consecința acestei pozițiii „antioficiale" ar fi — în gîndirea domnului Trilling — cucerirea „independenței în creație" de către „artiștii autentici", și de aci, o primă concluzie : arta admirată de dînsul și de opinia publică a occidentului nu e arta realist-socialistă, ci pasămite, o artă ruptă, eliberată de realism-socialist. Și apoi, o a doua concluzie (de subtext) : născut împotriva realismului socialist, *revirimentul* artei teatrale din lumea socialistă demonstrează în fond eșecul metodei realist-socialiste. Oricît de absurde, acestea sînt în fond, punct cu punct, sensul și obiectivul pledoariei cu aparențe obiective, „tehnice", ale studiului d-lui Ossia Trilling. În faptul că, de pildă, a fost invitat să urmărească activitatea Teatrului de Satiră din Sofia, dl. Trilling vede un „mesaj" pe care a fost poftit să-l transmită „în lumea largă". Și, „acest mesaj — notează criticul — dacă nu greșesc (justificată prudență !) ar fi: guvernul (al R. P. Bulgaria — *n.n.*) nu mai dorește să facă presiuni asupra teatrului ; actorii sînt relativ liberi să-și exerseze profesia pe măsura talentului lor. Tradiția „conservatoare" (ghilimelele sînt ale autorului — *n.n.*), care trebuia susținută de la război incoace, nu va mai fi impusă. Se va lăsa cîmp liber mișcărilor artistice, descătușate de misticismul unui realism demodat" (dixit !). „Mesajul" acesta, pe care dl. Trilling s-a simțit chemat să-l transmită lumii, se completează, în alte rînduri ale studiului său, cu afirmații generalizatoare, de tipul acesteia : situația actuală a teatrului (socialist, desigur !) „reflectă tendința generală către liberalizarea artelor". Sau de tipul aceleia în care unii regizori, crescuți și consacrați de puterea populară, își cîștigă faimă europeană cînd „li se lasă mînă liberă" etc., etc.

---

[1] „Le Théâtre dans le Monde", vol. VII, nr. 3.

Nu se cere prea multă perspicacitate pentru a citi, îndărătul unor atari afirmații, intenția de a polemiza cu principiul partinității comuniste a artei în orînduirea socialistă, cu caracterul popular al acestei arte, cu realismul socialist ca metodă de creație. Trebuie să o spunem *deschis* : asemenea încercări vădesc credința turistului, pornit cu idei preconcepute să ne viziteze, că aceste idei pot fi convingătoare împotriva realităților și pot, respingînd realitățile, să fie oferite drept realități. Și pentru ca aceste idei să nu pară prea strigător preconcepute, dl. Trilling născocește la tot pasul mori de vînt cu care se înfruntă. Menționînd succese de necontestat ale teatrului țărilor socialiste, dl. Trilling încearcă, de pildă, să separe aceste succese de fundamentul lor istoric, social și estetic, cu alte cuvinte, să rupă cauza de efect, ba — mai mult — să opună efectul cauzei care l-a provocat. Răsturnînd realitatea, dl. Trilling pretinde că minunatele realizări ale artei noastre teatrale sînt tot atîtea ascuțișuri îndreptate împotriva realismului socialist, împotriva conducerii de către partid, împotriva orînduirii de stat. Domniei-sale îi vine peste mînă să înțeleagă, și cu atît mai greu să admită și să convină, că în societatea socialistă, dezvoltarea culturii artistice nu poate fi concepută în afara, și nicidecum împotriva ideologiei, politicii și intereselor statului de muncitori și țărani, că arta se adresează aici majorității, că aici, arta a încetat să mai fie o chestiune individuală a unor „inițiați", rupți de popor ; că libertatea de creație a artistului își găsește expresia cea mai deplină în conjugarea artei cu cauza generală a proletariatului. „Liberalizarea artelor" ? Aceasta este o vorbă goală, lipsită de conținut, de care dl. Trilling pare să nu-și dea seama. „A trăi în societate și a fi liber de societate — spunea Lenin — este un lucru imposibil. Libertatea scriitorului, a pictorului, a actorului burghez este doar o dependență camuflată, sau care se camuflează fățarnic, față de sacul cu bani, față de corupție, de întreținere. Și noi, socialiștii, demascăm această fățărnicie, smulgem firmele false... pentru a opune literaturii fățarnic-libere, în realitate legată de burghezie, o literatură într-adevăr liberă, legată în mod *deschis* de proletariat"[2]. Aceste cuvinte ale lui Lenin, critica artistică din occident ori le ignoră, ori se jenează să le cunoască. În locul lor se folosesc *argumentele* individualismului, ale „libertății" anarhice în creație, cu care sînt narcotizate și multe minți de bună-credință din occident. Iar dl. Trilling se face purtătorul acestor argumente, socotind că poate „desființa" printr-o trăsătură de condei, realismul socialist și rolul metodei realist-socialiste în arta spectacolului la noi. Nu este nevoie să ne străduim a-l lumina aici pe criticul studiului *Evoluția regiei în Europa răsăriteană,* cu considerații de ordin teoretic și practic, fiindcă însuși domnia-sa, neizbutind să acorde adjectivele folosite cu faptele relatate, se contrazice copios, denunțind falsitatea propriilor sale afirmații. Iată doar cîteva exemple: Dl. Trilling prezintă regizori de frunte ai teatrului sovietic, încercînd să creeze impresia că recentele lor montări, de mare răsunet, sînt rezultatul „liberalizării", al „independenței" față de „misticismul unui realism demodat"; că ele sînt rezultatul reacției „împotriva tipului (pasămite! — *n.n.*) ucigător de plicticos al punerii în scenă realist-socialiste".

---

[2] V. I. Lenin, *Organizația de partid și literatura de partid.*

În spectacolele lor, Trilling salută reînvierea „meyerholdismului", a simbolismului, a expresionismului, a lui Maiakovski, „expresionistul" (!) Trecem, o clipă, peste arbitrariul etichetărilor. „Valentin Plucek — scrie criticul — nu dă ascultare decît de formă ucazurilor estetice oficiale." Ravenskih a fost „atacat... pentru realizarea sa simbolistă" (este vorba de spectacolul *Puterea întunericului).* Tovstonogov este citat ca un promotor al „politicii de independență". Dar dl. Trilling adaugă, fără să simtă că faptele îi contrazic linia de gîndire: „Ravenskih a cîștigat totuși, cu acest spectacol, premiul întîi la concursul teatral de la Moscova din iarna trecută. Și Plucek, de asemenea"... „În ce-l privește (pe Tovstogonov), autoritățile au recunoscut talentul său, decernîndu-i anul acesta un premiu Lenin". Pentru cei mai naivi dintre cititorii săi, domnul Trilling poate să se prezinte drept obiectivitatea întruchipată, un spirit dezinteresat, care nu ascunde nimic. În fond, pasajele citate dezvăluie absența logicii și caracterul gratuit al afirmațiilor sale. Ținem să-l asigurăm pe domnul Trilling că aceeași „oficialitate" a decernat cea mai înaltă distincție pentru literatură și artă și premiile întîi la un concurs unional de teatru, „persecutaților" și „nedreptățiților" regizori amintiți mai sus. Unde a văzut, oare, dl. Ossia Trilling prăpastia care s-a căscat între creatori și linia partidului, între metoda realismului socialist și activitatea lor artistică? Ori, poate în această poziție antagonică în care se află punctul de vedere al criticului și faptele, dl. Trilling nu găsește util să caute explicație? Piatra „independenței de creație", prigonită pasămite în țările socialiste, a fost aruncată în baltă. Ridice-o alții, dacă socotesc că e nevoie.

Domnului Trilling îi sînt, după toate aparențele, necunoscute principiile realismului socialist. Domnia-sa își îngăduie însă să vorbească despre ele cu ușurință, ca să nu zicem cu suficiență și cu dispreț. Domnia-sa adoptă tonul penibil al foilor deschis-dușmănoase și al microfoanelor de la „Europa Liberă" sau „Vocea Americii". Cu aceste foi și cu aceste microfoane discuția este inutilă. Cu reaua credință e inutil să discuți. Dar dl. Trilling și-a arătat adesea buna-credință. Și domniei-sale e indicat să i se atragă atenția în primul rînd că: ceea ce înțelege domnia-sa prin „independență" în activitatea unor artiști, atribuindu-i semnificații răsturnate, este în fond expresia vie a atașamentului lor liber — realmente liber și întreg — față de metoda realismului socialist, față de linia politică și culturală a partidului, față de cauza muncii, eforturilor și luptei poporului. În al doilea rînd că ceea ce socotește domnia-sa încumetare împotriva „tipului ucigător de plicticos al punerii în scenă realist-socialiste" este în primul rînd, față de realismul socialist, și o confuzie — confuzia folosită de obicei de detractorii artelor din țările socialiste, care atribuie realismului socialist trăsăturile caracteristice artelor de gang și naturalismului: platitudinea și vulgarul. Apoi, că ceea ce salută și prețuiește domnia-sa în realizările „independenților" — varietatea și îndrăzneala stilistică, „principiul selecțiunii în locul imitației"; reflectarea prin sugestie „mai mult decît prin imitație sau reprezentare" — sînt în realitate tocmai obiectivele expresivității artistice reclamate și înlesnite de metoda realist-socialistă; că nimic nu e mai propriu realismului socialist decît orizonturile largi spre căutarea celor mai variate și mai multilaterale mijloace de expresie în reflectarea vieții și lumii. Numai că varietatea și multilateralitatea expresiei nu pot sta în aer, dezrădăcinate, nu se pot manifesta haotic, lipsite de sens. O concepție unitară — unică — le stă la bază: concepția clasei muncitoare despre viață și lume.

Dacă ar înțelege acest principiu călăuzitor al artelor și literaturii socialiste, domnului Trilling i s-ar deschide și o altă perspectivă: aceea a discuțiilor libere, a dezbaterilor creatoare, în cadrul cărora artiștii socialiști sînt îndemnați să desfășoare dueluri de idei și confruntări de opinii, într-un spirit constructiv și nu destructiv. În acest sens, întreaga suflare teatrală din Uniunea Sovietică a participat la discuțiile despre sistemul lui Stanislavski. În același sens, s-au purtat dezbateri asupra personalității regizorale și pedagogice a lui Meyerhold, ceea ce l-a făcut pe dl. Trilling să-și imagineze că este vorba de o „reacție contra tipului ucigător de plicticos al punerii în scenă realist-socialiste".

Direcțiile de interpretare a moștenirii acestui mare om de teatru au fost — în cadrul acestor dezbateri — limpezite. Și ele îi pot sta la dispoziția d-lui Trilling. Deschidă domnia-sa, bunăoară, revista sovietică „Teatr". Va citi acolo în numărul 3/1956 :

„Meyerhold este un căutător pasionat și neobosit, un artist comunist, chemat și mobilizat de revoluție, un constructor al tînărului teatru sovietic, primul care a dezvăluit spectatorilor dramaturgia lui Maiakovski, educatorul unor actori minunați, care joacă și astăzi în teatrul nostru. Trebuie să luăm tot ce e mai bun din moștenirea remarcabilului regizor, să facem ca experiențele, căutările și reflexiile lui să devină un bun al cercurilor teatrale și să folosim bogata lui experiență și imensa lui măiestrie în procesul construirii teatrului sovietic.

Trebuie totodată să dezvăluim și contradicțiile acute din creația lui Meyerhold, să separăm din ea tot ceea ce a rămas pînă astăzi necesar, prețios și viu, de numeroasele greșeli ce au existat în concepția despre lume și în creația marelui regizor, de elementele formalismului, ale sociologismului vulgar și ale pseudoinovațiilor".

Unde a văzut dl. Ossia Trilling, în spiritul acestei luări de poziție, „reacția" de care vorbea ? Mai cu seamă, cum de a putut dl. Trilling să se sprijine pe Meyerhold în ceea ce numește și prețuiește domnia-sa ca formalism în rezolvările artistice ale unor regizori, cînd însuși Meyerhold proclama ca temei al artei sale că problema formei, a „tehnologiei", nu poate fi niciodată abordată în afara conținutului de idei al operei dramatice, al veridicității artistice. „Cum trebuie abordată problema tehnologiei ?" se întreba, în adevăr, Meyerhold, pe care Trilling îl invocă adesea. „Niciodată — răspundea tot el — detașată de problemele din domeniul gîndirii... Pe primul loc noi punem ideea... În primul rînd, concepția despre lume."

* * *

Problemele discutate de domnul Trilling sînt multe și variate. Nu putem poposi îndelung lîngă fiecare. Socotim că aplecarea noastră asupra cîtorva păreri și idei profesate de domnia-sa poate arunca destulă lumină asupra întregului studiu al domniei sale.

În timpul călătoriei în țara noastră, dl. Ossia Trilling a publicat în revista „Contemporanul" unele *Impresii despre teatrul romînesc*. A exprimat cu acest prilej, pe cîteva coloane, și bune și rele la adresa spectacolelor văzute în Capitală. „Impresiile" se încheiau astfel : „*Nu este ușor să uiți* (s.n.) că azi Romînia are zeci de teatre (în patru limbi), în timp ce altădată acestea puteau fi numărate pe degete ; că nu există, ca în Anglia, o problemă a șomajului actoricesc ; că actorii, scriitorii și artiștii sînt iubiți și onorați și — aproape că mi-e teamă s-o spun — chiar răsfățați". Frumoase cuvinte și înțelepte observații ! Se desprinde din ele o concluzie firească : procesul de dezvoltare al teatrului romînesc, astăzi, are rădăcini adînci, în însăși baza socială a noii orînduiri [3].

În septembrie 1957, în revista engleză „Theatre World", dl. Ossia Trilling relua unele din aceste idei, într-un articol despre teatrul în Republica Populară Romînă, pigmentate cu comentarii de cronicar dramatic. Acest material a fost reprodus aproape integral în studiul *Evoluția regiei în Europa răsăriteană*, publicat de dl. Trilling în ultimul număr al revistei „Le Théâtre dans le Monde". Dacă urmărim filiera celor trei mărturii, vom constata, nu fără dezamăgire, un fapt întristător : domnul Trilling *a uitat, cu toate acestea!* Pe măsură ce timpul s-a așternut, conturul amintirilor s-a încețoșat, impresiile s-au împuținat, exactitatea informațiilor culese a început să penduleze între vag și neadevăr. Ne vom referi, bineînțeles, la ultimul dintre materialele enumerate și, din acest material, la cele comunicate despre teatrul nostru.

Din paginile rezervate teatrului romînesc nu lipsesc, în acest ultim articol, aprecieri elogioase. Ele sînt însă umbrite de inexactitatea unor informații și de caracterul denigrator al altora. Unele din acestea dovedesc că dl. Ossia Trilling a fost pur și simplu distrat, răscolindu-și amintirile. El precizează, de pildă, că în *Rețeta fericirii* „Radu Beligan zugrăvește incisiv un portret de soț rătăcit" (Marin Vuia). Sîntem mirați că dl. Trilling, care și-a mărturisit nu o dată admirația pentru Beligan, pe care l-a văzut evoluînd la Paris, Veneția și mai apoi la București — în mai multe spectacole —, a putut confunda atît de ușor pe Beligan cu Geo Barton, intrepretul real al rolului citat. În articolul publicat anterior în „Theatre World", dl. Ossia Trilling arăta că a văzut *Rețeta fericirii* în „interpretarea lui Geo Barton, în rolul soțului, și a lui Radu Beligan în rolul *prietenului* acestuia".

---

[3] Chiar finalul studiului din „Le Théâtre dans le Monde" vorbește cu un entuziasm nereținut despre „teatrele care se nasc (în democrațiile populare) ca ciupercile" și despre spectatorii care „dau năvală la teatre, umplîndu-le pînă la refuz". Doar că acest entuziasm și marile perspective pe care le vedea deschizîndu-se teatrelor din răsăritul Europei, pentru ca nu cumva să pară inconsecvente cu analiza, sînt, firește, subordonate „condiției independenței de curînd cucerite" etc. etc...

Cînd amintirea se destramă, dar sensul ei general rămîne, poți cîrpi povestirea cu adaosuri personale. Așa s-a întîmplat cînd dl. Ossia Trilling a subliniat aportul lui Liviu Ciulei la montarea *Omului care aduce ploaie*, în care regizorul ar fi „suprimat cadrul scenei, înlocuind rampa printr-un răsad de cactuși". (Nu e o scăpare a memoriei, din cale afară de supărătoare, faptul că dl. Trilling plantează din inițiativă personală cactuși pe scena Municipalului, la această piesă. Dar am reprodus fragmentul pentru că este întrucîtva edificator.) Cînd se referă însă la tematica unor piese originale, și amintirea dă semne de destrămare, cîrpăcirea memoriei cu *sensuri* care răstălmăcesc conținutul unor atari piese, capătă dimensiunea mai mult decît supărătoare a *dezinformării*, dacă nu mai mult și mai grav. Setos să vadă în orice succes, rezultatul *„independenței"* față de regim, dl. Trilling socoate că poate interverti în voie termenii cruciali ai unei piese ca *Ziariștii* de Mirodan, cu nevinovăția cu care a intervertit, fără prea grave consecințe, distribuția în *Rețeta fericirii*. *Ziariștii* ne înfățișează, astfel, după dl. Trilling, „pe redactorul-șef al unui ziar comunist pentru tineret, încercînd să escamoteze adevărul de frică să nu-și piardă slujba". Este, desigur, aici, un tur de prestidigitație ideologică. Ideea piesei a fost întoarsă spre dreapta cu 180^0, înspre contrariul ei. Astfel, pe lîngă o știre care dezinformează, se lansează — într-un subtext cusut cu ață albă — și calomnia că este o primejdie a se rosti *adevărul* și că el ar fi pasămite, primejduit în țara noastră. De la aprecierea unei piese, pentru caracterul ei lipsit de propagandă „suprapusă în favoarea noului regim" popular, la aprecierea celeilalte, pentru caracterul ei denigrator al regimului (caracter, în chip calomnios inventat de semnatarul studiului apărut în revista girată de U.N.E.S.C.O.), se întinde un drum clar, cu ambiție urmărit de dl. Trilling: drumul care duce (chiar prin mijlocirea răstălmăcirii) la descoperirea cu orice preț a unei *anumite* „independențe" în creația și a dramaturgilor, nu numai a regizorilor noștri. Ne e penibil să-l invităm pe dl. Trilling la dezbaterea în comun a noțiunii de cinste în domeniul profesiunii de ziarist și cronicar, și ne-ar fi și mai penibil să-i punem la îndoială cinstea profesională. Socotim însă util să repunem în picioare memoria șubrezită a colegului și corespondentului nostru. (O facem cu propriile lui notații.)

În piesa lui Mirodan, conflictul ia naștere din lupta redactorului-șef — Cerchez — și a colaboratorilor săi apropiați, tocmai pentru scoaterea la lumină și pentru izbînda adevărului, împotriva persecuțiilor aplicate unui corespondent voluntar, împotriva celor care vor să escamoteze adevărul, și nu de teama de a-și pierde slujba, ci din interese și cu scopuri mult altele. Să-și amintească dl. Trilling că Tomovici, „eroul" care „escamotează", în *Ziariștii*, adevărul, nu e redactor-șef al ziarului pentru tineretul comunist, și că acțiunile lui sînt expresia directă a dușmanului regimului, a dușmanului poporului, a dușmanului adevărului, a dușmanului, cum ar scrie domnia-sa, *tout court*. În articolul din „Theatre World", alături de pasajul similar celui pomenit mai sus, se mai aflau cîteva rînduri: „Contrar lui, într-un rol interpretat cu strălucire de Radu Beligan, se află «eroul pozitiv», colegul de redacție, care va înfrunta orice risc numai ca adevărul să iasă la iveală". Deși apare și aici inexactitatea că Tomovici ar fi în piesă redactorul-șef al ziarului, natura conflictului este mai bine sezisată și prezentată. În orice caz, mai aproape de adevăr, de realitate și, poate, de amintirea întreagă a cronicarului.

* * *

În dorința de a merge pînă în adîncuri cu analiza artei teatrale din țările socialismului, dl. Trilling — după ce constată saltul spre „independență" al regizorilor din aceste țări, față de învățătura, pasămite, învechită a lui Stanislavski — se ocupă și de problema originalității în arta teatrală. Dl. Trilling constată adesea, în această problemă, că originalitatea e deficientă la regizorii din țările răsăritului european. Și exclamă: „lipsa de originalitate (la unele teatre, *n. n.*) se datorează fără îndoială izolării culturale de occident"; cu alte cuvinte, a neputinței occidentului de a înrîuri artele noastre. Admitem că unii artiști și unele colective teatrale din țările socialismului nu dau dovadă de originalitate. Admitem, de asemenea, că este nedorită izolarea oamenilor noștri de cultură de cei din occident. Dar, mai întîi: cine e vinovat că asemenea izolare se face manifestă? Statele noastre promovează o politică de coexistenţă şi întrecere paşnică, de prietenie cu popoarele tuturor ţărilor din lume, inclusiv cu cele apusene. Dacă schimbul de legături culturale este totuşi anevoios, nu cumva aceasta se datorează unor factori care socotesc, în condiţiile politicii „pe marginea prăpastiei", că schimbul prea accentuat de idei şi de experienţă între artiştii noştri şi cei din apus ar putea avea rezultate nedorite pentru cei din urmă ? Că înrîuririle s-ar putea opera şi dinspre răsărit spre apus ?

Căci, să nu ocolim realităţile : crede serios domnul Trilling că originalitatea, în materie culturală, să zicem, este un monopol al occidentului ? Dl. Trilling a călătorit mult prin ţările noastre şi a avut prilejul să afle cîte ceva despre arta răsăritului socialist. De pildă că realismul socialist a dat în dramaturgie pe Gorki, Maiakovski, Brecht şi că operele lor au depăşit graniţele, una după alta ; că orînduirea socialistă a creat climatul ideologic şi artistic ce a permis desăvîrşirea căutărilor creatoare ale lui Stanislavski, faţă de care dl. Trilling păstrează destule rezerve. Nu însă şi artiştii autentici, de pe toate meridianele, care văd în contribuţiile teoretice şi practice ale lui Stanislavski, desfăşurate pe terenul realismului scenic, uriaşi paşi înainte. În prefaţa la ediţia franceză a *Muncii actorului cu sine însuşi*, Jean Vilar — pe care dl. Trilling îl apreciază îndeosebi, şi pe bună dreptate — subliniază : „Ar fi inutil să se arate în această prefaţă — întreaga măreţie a influenţei sale. Ea dăinuieşte de peste 70 de ani. Şi nu are sfîrşit. Mii de spectatori care se duc seara la teatru, la New York ca şi la Moscova, la Roma ca şi la Paris, la Berlin ca şi la Londra, nu ştiu că ceea ce îi entuziasmează pe scenă, începînd cu jocul actorului şi sfîrşind cu ansamblul, porneşte într-o mare măsură de la teoria lui Stanislavski". Am putea cita şi alte ilustre mărturii, printre care acelea ale compatriotului d-lui Trilling, marele actor Redgrave, dacă nu am fi convinşi că criticul atît de rezervat le cunoaşte. Trecem cu vederea, cu toată modestia, că italienii au recunoscut singuri că au de învăţat de la noi, cînd joacă Goldoni, şi că Teatrul Naţiunilor a înscris printre marile sale reuşite, turneul ansamblului Teatrului Naţional romînesc. Dar îl întrebăm iarăşi pe dl. Trilling : Crede dl. Trilling că într-adevăr teatrul nostru suferă de lipsă de originalitate ? Şi că această lipsă se datoreşte neapărat „izolării" noastre de arta apusului ? Crede domnia-sa că din cauza valorilor antirealiste pe care le-am repudiat dintre valorile artistice ale apusului, nu există între arta noastră teatrală şi arta occidentului nici o punte de unire ? Nu cumva dl. Trilling socoteşte original ceea ce noi numim antiartistic ? Tare ne temem că da.

„Le Théâtre dans le Monde" a solicitat d-lui Ossia Trilling o analiză „tehnică". Înţelegeam, prin aceasta, o analiză de specialitate, dispusă să ţină seamă de criteriile impuse de modalitatea artistică a teatrului. Şi aşteptam din partea unei asemenea analize, judecăţi de valoare asupra reprezentaţiilor teatrale, emise din punctul de vedere şi în funcţie de conţinutul de viaţă care le-a generat şi al mesajului care le justifică. La domnul Trilling, analiza „tehnică" rămîne, de cele mai multe ori, la înţelesul literal al termenului.

Aşa fiind, ruptă de resorturile adînc umane care stăpînesc la noi orice creaţie artistică, ba adesea chiar vădit ostilă acestor resorturi, analiza „tehnică" a d-lui Trilling operează cu o singură măsurătoare : cu măsurătoarea formelor goale, a tehnicităţii pure, liberă de idee, refuzată de sensuri constructive, în divorţ declarat cu vreo misiune socială, educativă. Fireşte, din punctul de vedere al unei atari măsurători, nu putem fi, nu vom fi, dar nici nu voim să fim originali. Ne pare numai rău, la încheierea comentariilor pe care din stimă pentru dl. Trilling le-am făcut studiului său din „Le Théâtre dans le Monde", că sîntem nevoiţi să întărim primul nostru gînd despre domniasa, după citirea studiului. Dl. Trilling a călătorit mult prin ţările noastre ; a văzut mult teatru în ţările noastre. Dar dl. Trilling nu ne cunoaşte. Ori, dacă ne cunoaşte, nu ne înţelege. Sau — dacă ne înţelege — nu-i place ce-a înţeles cunoscîndu-ne. De aci şi studiul domniei-sale, într-o revistă editată de foruri internaţionale, cu scopuri nobile ; studiu care, în esenţa sa, dezinformează cititorii. Ceea ce e cel puţin surprinzător pentru un „tehnician", dacă nu dezamăgitor pentru un prieten...

Emil Mandric

DEFAIMĂTORII DE PROFESIE DE LA „LUZERNER NEUESTE NACHRICHTEN"

Despre reporterul special Caracudi de la ziarul „Revolta Naţională", n-ar fi auzit nimeni dacă marele Caragiale nu l-ar fi făcut nemuritor, zugrăvind arta sa de a publica ştiri senzaţionale culese... din Cişmigiu, în clipe de reverie.

Poate că nici despre gazetuţa elveţiană „Luzerner Neueste Nachrichten" n-am fi aflat niciodată, dacă ea nu s-ar fi încumetat să publice în numărul din 27 octombrie a.c. noutăţi culturale din Romînia. Dar să vedeţi ce fel de noutăţi.

Pasămite, în Romînia s-ar fi luat recent nişte severe măsuri împotriva programelor unor cabarete, fapt care ar fi avut consecinţe de-a dreptul tragice. Cităm din „Luzerner Neueste Nachrichten": „În timp ce scenele romîneşti se plîng de numărul scăzut al spectatorilor, cabaretele erau totdeauna aglomerate şi biletele erau vîndute cu săptămîni înainte. Biletele pentru „Lido" sau „Victoria" puteau fi obţinute numai la negru. Această situaţie s-a terminat".

Reţinem deci în primul rînd din inspirata notiţă că „scenele romîneşti se plîng de numărul scăzut al spectatorilor". Dacă autorul notiţei ar trăi în lumea de basm a lui Pinocchio, nici nu ar fi avut răgazul să înşurubeze capacul stiloului şi profilul i s-ar fi modelat după Cyrano în ceea ce priveşte apendicele nazal. Pentru că autorul notiţei minte fără pic de jenă.

Publicaţii de ceva mai mare răspîndire şi renume decît minuscula „Luzerner Neueste Nachrichten", de pildă londonezul ziar „Times" scria anul trecut — la 31 iulie — în coloanele sale: „În fiecare seară sute de spectatori dezamăgiţi se învîrtesc în jurul caselor de bilete şi întrebarea „N-aveţi un bilet în plus ?", care e de altfel şi titlul unui spectacol, poate fi auzită de-a lungul Bucureştiului, înainte de ridicarea cortinei, la intrarea teatrelor".

Am putea cita zeci de declaraţii în acelaşi sens, ca acele ale lui Claude Planson, director artistic al Teatrului Naţiunilor, Mihail Kounelakis, dramaturg grec, Arnaldo Fratelli, publicist italian, Kamaladevi Chattopadhyay, preşedinta secţiei indiene de teatru din cadrul U.N.E.S.C.O., ş.a.m.d., dar considerăm că marea pasiune pentru teatru a publicului nou romînesc — circa 8 milioane spectatori în 1957 faţă de 1 milion şi cinci sute de mii în 1938 — este atît de evidentă încît e de prisos să adaugăm un singur cuvînt. După cum, înaltul nivel atins de teatrul romînesc, de la cel dramatic pînă la cel de păpuşi, a făcut atîta vîlvă peste hotare, îndeosebi cu prilejul festivalurilor internaţionale şi al unor turnee, încît este exclus ca să nu se fi auzit de aşa ceva pînă şi la Lucerna.

Cît priveşte marele succes al programelor cabaretelor „Lido" şi „Victoria", ne cam lipsesc argumentele pentru polemică, în această chestiune, din simplul motiv că cele două cabarete există, cu programe cu tot, doar în imaginaţia înfierbîntată, în ciuda climei temperate de pe malul lacului celor Patru Cantoane, a celor de la „Luzerner Neueste Nachrichten"! Din fericire pentru legendarul Wilhelm Tell, în epoca respectivă nu ar fi putut să apară ziarul din Lucerna. Dacă ar fi apărut şi ar fi fost la fel de documentat ca astăzi, cititorii săi ar fi aflat pesemne că mărul a fost ridiche, iar arcul cu săgeţi bătător de covoare. Aceste inadvertenţe faţă de realitate ar fi fost infime faţă de cele create de ziar astăzi. Pentru că „Lido" şi „Victoria" sînt, după cum bine se ştie, nişte simple restaurante din Bucureşti. „Lido" e bine cunoscut de toţi oaspeţii străini care ne vizitează ţara, pentru că funcţionează în cadrul unui hotel internaţional. La aceste restaurante cîntă orchestre, iar consumatorii, care nu au nevoie de nici un fel de bilet de intrare, pot dansa. Prin urmare toate amănuntele, inclusiv programele, biletele la negru vîndute cu săptămîni înainte, se pot obţine numai la ziarul din Lucerna. Acel ziar, amator de senzaţional, adaugă în notiţa sa detalii despre grozăviile ce se petreceau la cabaretul „Victoria": reprezentaţii secrete, reprezentaţii unde nu aveau acces decît invitaţi bine triaţi !

Ce comentariu am mai putea face în legătură cu acest transport suplimentar de inepţii remorcat de locomotiva „Luzerner Neueste Nachrichten"?

Saşa Georgescu

meridiane

ŞTIRI DIN U. R. S. S.

Toamna aceasta, teatrele din Moscova au prezentat o seamă de noi spectacole închinate celor două mari evenimente sărbătoreşti : cea de a 41-a aniversare a Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie şi cea de a 40-a aniversare a Comsomolului.

În ajunul celei de a 41-a aniversări a Revoluţiei din Octombrie, în vechiul Kremlin, s-a deschis un nou teatru.

Trecind dincolo de poarta Spaski, spectatorii descoperă o impunătoare clădire cu două etaje. Sala de spectacol, cu o capacitate de 1 200 de locuri este dispusă în amfiteatru, ceea ce contribuie la o bună vizionare a spectacolelor.

Faţada Teatrului din Kremlin

O. Knipper-Cehova, artistă a poporului a U.R.S.S.

Pe scena noului teatru din Kremlin vor fi prezentate spectacolele teatrelor dramatice şi muzicale, ca şi diverse concerte.

Unul din cele mai bune spectacole ale Teatrului de Artă — *Orologiul Kremlinului* de N. Pogodin — a inaugurat sala. De asemenea, au apărut participanţii decadei artei şi literaturii R.S.S. Kazahe, precum şi colectivele teatrale din R.S.S. Bielorusă, care au sărbătorit pe această scenă cea de a 40-a aniversare a R.S.S. Bieloruse. Urmează a mai fi prezentate în această stagiune spectacole ale Teatrului Academic de Dramă „A. S. Puşkin" din Leningrad, precum și ale teatrelor moscovite „V. Maiakovski", „E. Vahtangov", Mossoviet.

* * *

Printre noile spectacole prezentate pe scenele Moscovei în ultimele luni, o atenție deosebită a suscitat cel al Teatrului Mossoviet cu piesa *Zări de necuprins* de N. Virta, în regia lui I. Zavadski, artist al poporului al U.R.S.S. Acțiunea piesei se desfășoară în zilele noastre, într-unul din colhozurile R.S.F.S.R. Eroul principal este agronomul M. I. Hijneakov. Aflîndu-se în colectivul de conducere al unui colhoz codaș, el reușește, datorită perseverenței sale, să cîștige încrederea oamenilor și să transforme colectivul într-un colhoz fruntaș ce pășește spre „zările de necuprins" ale comunismului. Piesa lui N. Virta, pătrunsă de realismul vieții și de patosul eroic al constructorilor ei, pasionează publicul spectator. Talentatul regizor I. Zavadski a găsit modalități scenice expresive pentru prezentarea realistă a acestui spectacol. Actorii V. Marețkaia, A. Dubov, M. Sidorkin, B. Novikov, G. Slabiniak și T. Cernova transmit prin jocul lor viu, prin deosebita lor prezență scenică, fondul înaintat de idei al piesei.

***

Cu ocazia sărbătoririi celei de a 40-a aniversări a Comsomolului leninist, teatrele din Moscova au prezentat în premieră și reluări, peste 30 de spectacole. Eroul acestor spectacole este minunatul tineret sovietic și acțiunile sale de vitejie și eroism, săvîrșite în anii Marelui Război de Apărare a Patriei, ca și în munca constructivă cotidiană a timpului de pace. Printre spectacolele care au văzut lumina rampei cu acest prilej notăm : *Blana de urs*, comedie de A. Borșciagovski, a cărei acțiune se petrece în îndepărtatul orient sovietic, *Tovarăși romantici* de M. Sobol, piesă despre viața și munca comsomoliștilor moscoviți în îndepărtatele locuri ale pămînturilor nedesțelenite ; *Necunoscutul*, tot de M. Sobol, piesă închinată eroismului arătat de tineretul sovietic în zilele Marelui Război de Apărare a Patriei, și piesa tînărului dramaturg I. Lipkovici, *Caracter nesuferit*, ai cărei eroi sînt tinerii tăietori de lemne din Siberia.

***

Numele artistei poporului Olga Knipper-Cehova este cunoscut nu numai în Uniunea Sovietică, ci și peste hotare. În toamna acestui an, decana Teatrului de Artă din Moscova a împlinit 90 de ani. Acest jubileu a coincis cu cel de 60 de ani al Teatrului de Artă.

Olga Knipper-Cehova a participat la primul spectacol dat de Teatrul de Artă la 14/27 octombrie 1898, cu piesa *Țarul Feodor Ioanovici* de A. K. Tolstoi, în care a deținut rolul Irinei. La 22 octombrie 1958, Teatrul de Artă din Moscova a prezentat în cinstea sărbătoritei Olga Knipper-Cehova, spectacolul *Trei surori* de A. P. Cehov.

***

Pe lingă Institutul de Stat de Artă Dramatică „A. N. Lunacearski" s-a deschis recent, la Moscova, un teatru de studio. Această inițiativă dă prilej studenților școlilor de teatru, ai școlilor-studio și ai institutelor să prezinte pe scenă spectacolele lor practice.

Absolvenții Institutului de Stat de Artă Dramatică și-au susținut aici spectacolele de diplomă, *Vassa Jeleznova* de Gorki (școala-studio a M.H.A.T.-ului), *Șase inimi* și *Tania* de Arbuzov (studenții Institutului afiliați teatrului „E. Vahtangov").

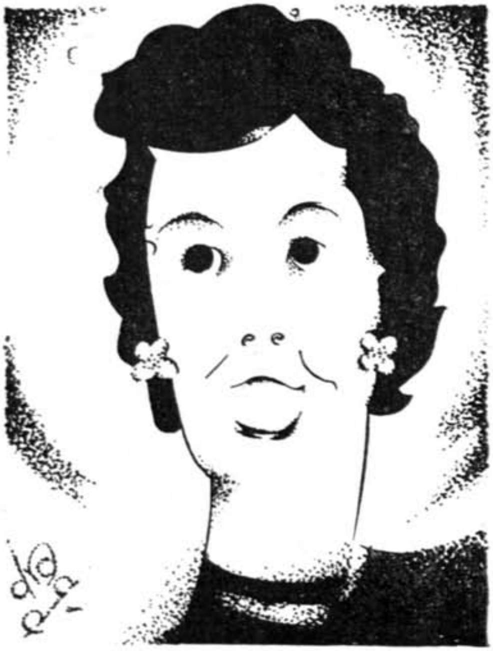
A. Krupnov

TEATRUL INDEPENDENT ÎN ARGENTINA

Ca să ne putem face o idee despre situația teatrului în Argentina, e bine să se știe mai întîi că activitatea sa se desfășoară pe două planuri. Unul are drept bază, ca în toate statele din occident, exploatarea comercială a spectacolelor. Celălalt tinde către ridicarea nivelului cultural al populației de rînd și are drept temei creația națională, autohtonă, organizarea acestui teatru neavînd nimic comun sau asemănător nici cu micile teatre (littles theatres) din Statele Unite ale Americii de Nord, nici cu așa-zisele teatre de buzunar din Europa apuseană.

E vorba de o „mișcare" care se pretinde independentă și care a fost inițiată acum mai puțin de un sfert de secol. Nașterea acestei mișcări teatrale a fost determinată de diferite împrejurări. Printre cele mai semnificative socotim faptul că masa poporului și a cercurilor progresiste ale intelectualității au simțit nevoia de a recurge la mijloace de expresie artistică dezlegate de servituțile „artei" bulevardiere. Teatrul argentinean intrase într-o criză de valori ; se făcuse necesară stabilirea unui contact întăritor cu marile creații ale dramaturgiei universale. Țara trecea printr-o gravă criză economică, iar spectacolele teatrale nu puteau fi la îndemîna păturilor populare, sărace ori sărăcite.

Iată pe scurt ambianța și izvoarele care au stat la originea teatrului independent în



Marcella Sola, *văzută de Drag*

Argentina, teatru de conținut, de înalt nivel artistic, și la îndemîna tuturor.

Urmărind programatic aceste obiective, cele dintîi colective ale „mișcării independente" și-au alcătuit un repertoriu în care se întîlnesc piese de valoare din toate timpurile și locurile, de la *Oedip rege* la *Fîntîna turmelor* și de la *Împăratul Jones* la *Inspectorul*.

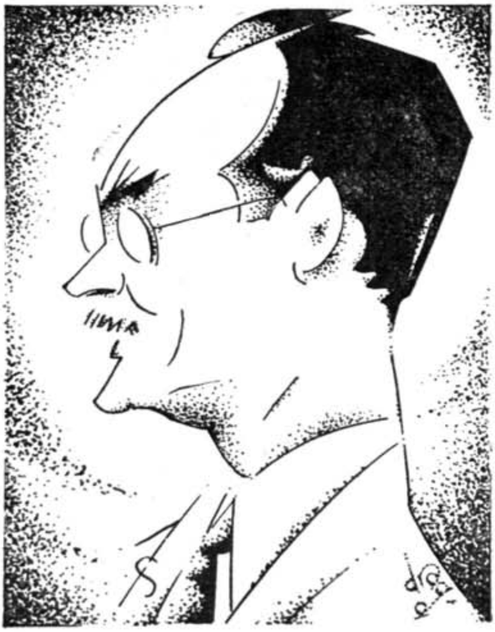
Teatrele independente s-au instalat în localuri de dimensiuni reduse, obținute însă și ele în condiții dintre cele mai grele. În majoritatea lor, respectivele localuri de teatru trebuiau să fie amenajate în foste pivnițe sau garaje, în care se asigura, cu puținele resurse bănești de care dispuneau colectivele, minimul necesar din utilajul modern al unui teatru. Organizarea internă a teatrelor independente s-a bucurat de la început de un caracter democratic, iar scopurile către care tindeau au fost în chip firesc depășite, în sensul că publicul începuse să se îndepărteze de manifestările teatrale decadente comercialiste, ca și de filmul de senzație; tinerele generații începură și ele a fi atrase de spectacolele „independente". Dramaturgia argentineană autohtonă își găsise un teren de promovare și, în sfîrșit, în sînul grupărilor independente se întemeiară cursuri de școlarizare artistică pentru a forma promoții noi de actori, directori, tehnicieni și scenografi.

Activitatea teatrelor independente a contribuit la formarea unor spectatori exigenți, care obligă actualmente pe impresari să ierarhizeze spectacolele, să țină seama de exigențele sporite ale spectatorilor în alcătuirea repertoriilor.

E de asemenea necesar să se știe că, în teatrele independente, lucrează studenți, funcționari, muncitori — adică oameni care nu trăiesc efectiv de pe urma teatrului — și că echipele artistice alcătuite de aceștia se dezvoltă fără nici un ajutor economic, fie oficial, fie particular.

Componenții ansamblurilor își susțin pe cont propriu „teatrul", suportînd personal datoriile apăsătoare provenite din plata chiriilor exorbitante ale sălilor în care joacă, ca și din procurarea materialelor de obicei foarte scumpe folosite în montări, deoarece aceste datorii nu pot fi acoperite din prețul scăzut al biletelor de intrare (20 de centime, față de 2-3 pessos, prețul biletelor pentru spectacolele din sălile comerciale).

Ansamblurile independente sînt grupate în Federația Argentineană a Teatrelor Independente (FATI), organizație care apără interesele afiliaților săi. Această asociație editează o publicație periodică în care sînt lămurite diferite probleme de ordin artistic și tehnic și în care se fac — de asemenea — relatările privind activitatea ansamblurilor. Asociația sprijină colectivele în formare; ușurează schimburile între grupările din Buenos Aires și cele din provincie și realizează o acțiune de ajutorare socială reciprocă între aderenți.



Carlos Carlini, *văzut de Drag*

Deşi luptă permanent cu puţinătatea mijloacelor financiare, fiind nevoite să facă faţă constantelor presiuni ale impresarilor, ca şi relei voinţe a oficialităţilor şi crizelor economice, teatrele independente au putut totuşi să reprezinte într-o formă demnă pe : Sofocle, Eschil, Euripide, Aristofan, Lope de Vega, Cervantes, Tirso de Molina, Rojas, Shakespeare, Ben Jonson, Goldoni, Machiavelli, Molière, Racine, Corneille, Musset, Cehov, Gorki, Dostoievski, Ibsen, Schiller, Pirandello, Caragiale, Sartre, Camus, Elliot, Rattigan, Li-Chih-Hua, Miller, Tennessee Williams, Garcia Lorca, Brecht ş.a. precum şi lucrările autorilor latino-americani şi argentinieni, mai de seamă.

După cum se poate vedea din numele autorilor reprezentaţi, teatrele independente nu se supun, în ansamblu, unei linii estetice determinate.

Acest caracter eclectic al repertoriului nu reprezintă însă defel încercarea de a echilibra două concepţii total deosebite despre artă, ci doar semnele unui stadiu artistic încă neclarificat. Căci, cele mai multe teatre independente prezintă lucrări care oglindesc aspecte şi probleme din viaţa cotidiană, care dezbat speranţele omului sau afirmă credinţa lui în viitor, care exaltă sentimentele de libertate şi dreptate, care arborează devize paşnice şi intonează imnuri de dragoste şi respect omului. Acestea sînt în fond operele cu care teatrele independente se achită de scopurile propuse de creatorii lor şi de intransmutabila datorie a artistului : să dăruiască artă poporului.

Marcella Sola şi Carlos Carlini

TEATRUL ÎN ANGLIA : CRIZĂ FINANCIARĂ ŞI DE PRODUCŢIE

Este un fapt necontestat că, în Anglia, teatrul trece printr-o puternică criză. O dublă criză : financiară şi de producţie. În adevăr, majorarea din ultima vreme a taxelor pe spectacole şi, implicit, ridicarea preţurilor la bilete au dus la închiderea mai multor teatre.

Era să dispară şi Teatrul „St. James", vechi de peste 130 de ani (cu o sală de 1.200 de locuri), dacă vestita actriţă Vivien Leigh n-ar fi venit în Camera Comunelor, unde se hotăra dărîmarea acestui teatru, şi, călcînd peste toate regulamentele şi tradiţiile seculare, n-ar fi strigat de la tribuna publicului : „Ceea ce vreţi să faceţi este un act incalificabil de samavolnicie şi barbarie" (textual). Aceasta a stîrnit o mişcare de opinie care a determinat Camera Lorzilor să invalideze hotărîrea Camerei Comunelor. Dar, de fapt (amănunt care spune mult), teatrul a fost „salvat" de doi miliardari... americani.

Nu toate teatrele, însă, au vechimea şi tradiţia Teatrului „St. James" şi unele au trebuit să se închidă definitiv. Altele s-au închis — chipurile — „provizoriu", dar cine nu cunoaşte vorba franţuzească cum că ceea ce-i provizoriu dăinuieşte ? În sfîrşit, o bună parte din teatre au fost transformate în cinematografe — printre care şi gloriosul teatru Palace.

Nu se poate măsura această situaţie dramatică a teatrelor din Anglia la adevăratele ei proporţii, decît dacă se ţine seama că, aproape cu un veac în urmă, cînd în cele mai mari metropole ale Europei puteai să numeri teatrele pe degete, la Londra existau 40 de teatre. Şi acum...

S-au dezgustat englezii de teatru ? La drept vorbind, ar avea toate motivele.

Piesele reprezentate la cea mai mare parte din teatre nu stîrnesc interes, nu reuşesc să-l scoată pe englez din „home"-ul lui. Englezul lasă ca experimentele să se facă pe pielea altuia. El nu-i amator de extravaganţe. Spectacolul, de exemplu, cu *Le balcon*, piesa lui Jean Genêt, unul din tinerii „avangardişti" francezi, a provocat la Londra scandal şi a căzut. Iar acum cîteva luni, Teatrul Royal Court a respins piesa *Moartea lui Dumnezeu* a unui tînăr scriitor londonez, pe nume Colin Wilson, „care se crede un nou Shaw" (cum a zis despre el dramaturgul Ronald Duncan). Piesa a fost respinsă, deşi avea multe şanse să aducă lume (cel puţin la premieră), nu numai pentru că acest Colin Wilson şi-a făcut faima cu o primă carte, de critică literaro-filozofică, *The Outsider,* ci mai cu seamă pentru că presa londoneză a făcut în jurul numelui său vîlvă cu două ocazii : o dată, cînd noul Bernard Shaw obişnuia să doarmă noaptea într-un sac de piele în parcul Hampstead, şi a doua oară, cînd tatăl furios al tinerei sale „prietene" l-a ameninţat cu o corecţie în public...

...Şi trebuie să precizăm că Royal Court e totuşi un teatru „experimental", care l-a lansat şi pe John Osborne, iar piesa de mai sus îi fusese *comandată* lui Colin Wilson.

De ce i-a respins teatrul această piesă care se petrece în anul 2.000, cînd — potrivit subiectului —, face furie războiul atomic şi cînd un dictator dement e supus unor dispute... religioase ?

„Pentru că — a fost răspunsul — piesa e lipsită de vitalitate dramatică."

De aceea, nici *Scaunele* lui Ionesco, jucate de English Stage Company pe scena aceluiaşi teatru Royal Court, n-a izbutit să umple fotoliile din sală. Cînd piesa nu-i o trăsneală, ea îndeamnă la trăsneală. Aşa, la Phoenix- Theatre se reprezintă o piesă cu o acţiune inverosimilă : *Six months grace*

(Şase luni graţie) de Robert Morley şi Dundas Hamilton (ca şi cum ar fi fost nevoie de eforturile conjugate ale cît mai multora pentru a îndepărta acţiunea de verosimil). E vorba în piesă de proprietarii unei firme de import care, în urma unui rămăşag à la Mark Twain, lasă pe timp de şase luni conducerea treburilor comerciale pe seama femeilor lor. Acestea fac nişte trăsnăi care ar fi trebuit să ducă la ruină chiar Banca Angliei, şi cînd colo afacerile încep să meargă acum mai bine ca înainte...

La Cambridge-Theatre se reprezintă *Silver Wedding* (Nunta de argint) de Michael Clayton Hutton, unde e vorba de o „mater familias" care proiectează un divorţ şi o fugă cu un (bineînţeles) american, cunoscut de curînd, şi asta tocmai în ziua nunţii ei de argint.

La Westminster-Theatre (ce nume pompoase şi angajante: Westminster — numele parlamentului, Cambridge — faimoasa universitate, Royal Court — Curtea Regală !...), altă stupiditate: *Dear deliquent* (Scumpul delicvent) de Jack Popplewell, în care nepotul şi unicul moştenitor al unui unchi foarte bogat surprinde în apartamentul său o hoaţă, fiică de tîlhar ea însăşi. Hoaţa reuşeşte să-i fure băiatului... minţile şi face din el un complice, care rupe logodna cu domnişoara din societatea distinsă şi se lasă atras de fata de soi rău în fel de fel de aventuri.

Iată în jurul căror eroi se învîrteşte în Anglia dramaturgia originală la 342 de ani de la Shakespeare: asasini nedescoperiţi, mari comercianţi cărora li s-a urît cu binele, delicvenţi de drept comun, femei care la vîrsta bunicii fac prostii de fetiscane istericoase, ş.a.m.d.

Repertoriul original e completat cu traduceri: *Dinner with The Family* (Cină în familie), o adaptare după comedia lui Anouilh, *Rendez-vous de Senlis; Oul* de Felicien Marceau, despre care s-a vorbit atîta, şi o inepţie lacrimogenă de doi autori elveţieni: *Oh, my papa* (Vai, tăticule !)

Pentru a regăsi actualitatea, problemele zilei, trebuie să ne refugiem în... mitologie, cum e cazul piesei *The rape of the belt* (Răpirea centurii), al cărei autor, Benn W. Levy, vrînd să satirizeze păcatele lumii dolarizate şi în special înclinaţiile ei spre război, şi-a luat ca erou pe miticul Hercule şi ca pretext, lupta lui împotriva amazoanelor spre a răpi centura pe care regina lor o avea de la zeul Marte, tatăl ei. Din aceste întîmplări mitice, autorul a făcut o piesă ce se joacă la Piccadilly...

Iată aproximativ situaţia. Bine că a rămas, deocamdată, neîntinat Stratford-upon-Avon.

I. Flavius

„DIPLOMAŢII" DE PETER KARVAŞ

Tînărul şi multilateralul scriitor slovac Peter Karvaş — prozator remarcabil, cronicar subtil şi apreciat autor dramatic — şi-a consacrat şi îşi consacră activitatea aproape în întregime actualităţii. Actualitatea îi oferă un cîmp de inspiraţie rodnic şi nelimitat, pe care scriitorul îl fructifică cu migală, cu mijloace variate, ce-i definesc întreaga creaţie şi-i configurează în trăsături precise personalitatea artistică.

Peter Karvaş s-a născut acum treizeci şi opt de ani în orăşelul slovac Banska Bistrica, astăzi important centru economic şi cultural, aflat în plină dezvoltare, dar pe atunci localitate vitregită şi neînsemnată. Afirmîndu-se încă de pe băncile Universităţii din Bratislava, ca un talentat autor de schiţe şi activ cronicar teatral, Peter Karvaş trăieşte o viaţă intensă, în care lupta pentru ideile nobile ale libertăţii şi socialismului înseamnă o continuă şi generoasă dăruire. Vădind un patriotism fierbinte în fiecare rînd pe care-l scria, tînărul Karvaş participă şi direct, cu arma în mînă, la eroica răscoală a poporului slovac împotriva cotropitorilor hitlerişti. După eliberare, luptător neobosit pe frontul ideologic, Peter Karvaş conduce secţia de teatru a postului de radio Bratislava şi secţia literară a Teatrului Naţional Slovac.

Karvaş a publicat pînă acum numeroase lucrări: *Podul, Lipsesc pontoanele, Cu jumătate glas, Cu noi şi împotriva noastră,* precum şi primele două volume *(Această generaţie* şi *Generaţia în ofensivă)* dintr-o trilogie închinată frămîntărilor şi forţei în creştere a poporului slovac, începînd din perioada ameninţării hitleriste pînă la eliberarea de sub jugul nazist. Dar, în afară de acestea, au mai văzut lumina tiparului sub semnătura lui Karvaş nenumărate schiţe, cronici şi materiale de presă. În sfîrşit, înainte de a fi scris *Diplomaţii,* Peter Karvaş a mai dăruit scenelor patriei lui nu mai puţin de şase piese de teatru. Este vorba de piesele din tinereţe, *Meteorul, Întoarcerea la viaţă* şi *Bastionul,* scrise între 1945 şi 1948 şi de remarcabilele lucrări dramatice: *Oamenii de pe strada noastră, Inimă plină de bucurie* şi *Pacientul 113,* scrise în anii ce au urmat. Sînt piese compuse cu un deosebit meşteşug, ce aduc în faţa spectatorilor oameni adevăraţi, tipuri reprezentative ale societăţii cehoslovace de astăzi, conflicte tipice problemelor şi frămîntărilor zilelor noastre. Apreciate în unanimitate pentru actualitatea stringentă a temei şi remarcabila măiestrie artistică a scriitorului, unele din ele şi-au cucerit preţuirea şi simpatia și dincolo de granițele Cehoslovaciei. Ne gîndim în special la piesele *Oamenii de pe strada noastră*, reprezentată cu succes în R. D. Germană și în Polonia și mai ales la recenta și savuroasa comedie *Diplomații*, jucată concomitent, în ultima vreme, după cîte știm, în Cehoslovacia, Uniunea Sovietică, Polonia și R.D.G.

Piesa de teatru *Diplomații* nu face decît să confirme o dată mai mult personalitatea lui Karvaș, care se caracterizează printr-o pătrunzătoare luciditate și neabătută combativitate partinică. Este o comedie izbutită, care-și ia tema și personajele din mediul diplomației britanice și le trimite apoi în misiune în Orientul arab.

Împărțită tradițional, în trei acte, *Diplomații* nu numără mai mult de șapte personaje, dintre care șase diplomați englezi, reprezentînd fiecare în parte trăsături felurite ale unei aceleiași lumi, caracterizată prin nepăsare, prostie, rapacitate, viclenie, ușurătate și crimă. Cel de al șaptelea personaj, „omul din Orientul arab", pare destul de naiv ca să poată fi originea unei catastrofe politice a diplomației britanice, dar în fapt, este capabil să o dezlănțuie.

Fundamentala problemă a piesei o constituie credința personajului Cox, ambasadorul maiestății sale britanice, erou tragi-comic care, sosit în lumea arabă, e sincer pornit să socotească realizabile plăsmuirile lui idealiste despre „conlucrarea" dintre colonii și metropolă, pentru a ajunge conștient, în cele din urmă, pe poziția celorlalți reprezentanți ai colonialismului și a continua apoi pe această cale. Partenerul său, „omul din Orientul arab" sau, mai precis, dr-ul Șamardal, buturuga mică în calea uriașului car al misionarismului cu care se crede înzestrat Cox, deși este tot atît de paradoxal ca și ambasadorul (e în stare să creadă că adevărul este adevăr și pentru imperialiști), se arată totuși capabil să-și dea seama că „ceea ce e adevărat la Westminster, nu este adevărat în Tuweik", exprimînd astfel ideea de bază a piesei. Trebuie adăugat că Șamardal este un băștinaș distins și cultivat, cu studii în Anglia, nu prea deștept, dar entuziasmat de idealurile clasice ale umanismului pe care le trădează copios snobii săi amici din Marea Britanie, fapt ce-i frînge linia firească a evoluției, în sens cu totul opus însă evoluției pe care o urmează ambasadorul Cox.

Diplomații nu prezintă propriu-zis lupta de eliberare a arabilor, ci mai degrabă frîngerea diplomației britanice de zidul arab. Este o savuroasă desfășurare de situații satirice din care se desprinde falimentul filozofic și moral al colonialismului.

Peter Karvaș a izbutit să dea subiectului său, „faptului" său diplomatic de mare și bogată actualitate și semnificație, o asemenea desfășurare (în limita unor mijloace extrem de simple), încît spectatorul este nu numai cucerit de surpriza care se lasă purtată de la un act la altul, ci și molipsit de umorul care stă la pîndă în spatele fiecărei replici. Neprevăzutul se află pe treapta cea mai de sus în piesa lui Karvaș, care demonstrează într-o manieră cu totul personală ipocrizia, putreziciunea și tendințele criminale ale unei diplomații, în care zîmbetul marchează lovitura din umbră, iar plecăciunea, rapacitatea.

Este o piesă care a atras atenția presei și a cronicarilor de specialitate. Revista „Divadlo" consideră că marele merit al *Diplomaților* constă în lămurirea și demascarea cu mijloace comice, spumoase și elegante, a unui fenomen istorico-social, atît de actual, ca acela al șubrezeniei pozițiilor colonialiste.

Jean Grosu

DRAMATURGIA ROMÎNEASCĂ PESTE HOTARE

În R. D. Germană

După buna primire făcută piesei *Nota zero la purtare* de către publicul sovietic, care a văzut-o reprezentată la Teatrul Comsomolului din Moscova, ziarele din Berlin și Leipzig ne-au adus de curînd vești și despre felul cum a fost primită comedia lui Virgil Stoenescu și Octavian Sava, de către publicul german care a văzut-o jucată simultan la „Teatrul Prieteniei" din Berlin și la „Teatrul Tineretului" din Leipzig.

Astfel, cronicarul ziarului „National Zeitung" se exprimă în următorii termeni despre piesa și spectacolul berlinez dat de „Teatrul Prieteniei":

„Trebuie să fii lipsit de inimă și pe deasupra surd, ca să nu vezi și să nu auzi la vizionarea noului spectacol al „Teatrului Prieteniei", cum tineretul berlinez se regăsește, cu bucurie, în eroii piesei, ale căror conflicte se aseamănă atît de mult cu întîmplările lor". Și mai departe: „A pune în scenă această piesă de tineret, cu o acțiune pasionantă și cu romantismul ei revoluționar, este o sarcină meritorie".

La rîndul său, ziarul „Neue Zeit" arată: „*Nota zero la purtare*... demonstrează că cei doi autori cunosc psihologia spectatorului tînăr. Ei captivează printr-o atmosferă școlărească autentică, au umor, ba vorbesc chiar și despre dragoste. Piesa conduce, fără ostentație, spre recunoașterea ideii de disciplină și progres".

Un aspect al sălii de lectură a Asociației Italia—Romînia din Roma, în timpul lecturii piesei „Titanic vals" de Tudor Mușatescu, în regia lui Carlo Di Stefano

De asemenea, multe alte ziare și reviste germane (printre care „Neues Deutschland", „Junge Welt", „Berliner Zeitung" etc.) publică ample cronici, articole și fotografii despre spectacolul cu piesa *Nota zero la purtare*, la teatrele din Berlin și Leipzig.

***

La Cairo...

Pe alte coordonate geografice, dramaturgia noastră este de asemenea prezentă. Teatrul Național din Cairo a pus în scenă încă de acum un an *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale, spectacol care s-a bucurat de un remarcabil succes în rîndul spectatorilor egipteni.

Capodopera marelui nostru Caragiale a mai fost prezentată de acest teatru și la Damasc cu prilejul Tîrgului Internațional din toamna acestui an.

Pe de altă parte, *Ultima oră* a lui Mihail Sebastian urmează să fie pusă în scenă în cursul lunii ianuarie 1959, tot de către Teatrul Național din Cairo.

Profesorul universitar dr. Mandur, critic literar și membru al Asociației de prietenie egipteano-romînă, lucrează în prezent la traducerea piesei *Citadela sfărîmată* de Horia Lovinescu.

Ahmed Hamrouche, directorul Teatrului Național din Cairo, care a vizitat R.P.R., duce o activitate bogată de popularizare a țării noastre în Egipt. El este unul din principalii animatori ai promovării dramaturgiei romînești pe scenele egiptene.

***

La Roma...

Dramaturgia romînească devine tot mai cunoscută și apreciată în lume. După contactul, aproape necesar și firesc, cu comediile lui Caragiale, publicul din străinătate face cunoștință cu Mihail Sebastian, cu Horia Lovinescu, cu Aurel Baranga și alți scriitori contemporani. Fenomenul s-a verificat și în Italia. După *O scrisoare pierdută*, după „recitalul" Caragiale, după *Ultima oră*, iată punîndu-se în scenă comedia lui Tudor Mușatescu, *Titanic vals*. În fotografia de mai sus, actorii grupați în jurul entuziastului regizor Carlo Di Stefano — devenit specialist în teatru romînesc — își citesc rolurile din *Titanic vals*.

Preludii la reprezentarea scenică, aceste lecturi artistice constituie un imediat și eficace mijloc de popularizare a valorilor noastre teatrale.

ÎNTÎLNIRE CU OAMENI DE TEATRU DIN R. D. G.

Sosit în țara noastră pentru a cunoaște realizările teatrului romînesc, grupul de oameni de teatru germani alcătuit din: Ewa Zapff, director al Teatrelor dramatice din Ministerul Culturii al R.D.G., Karl-Heinz Hafranke, dramaturg al Teatrului Prieteniei din Berlin, și Karl Heinz Müller, dramaturg al teatrului din Potsdam, a vizitat cu acest prilej și redacția revistei „Teatrul".

A avut loc — cu această ocazie — o discuție asupra problemelor actuale ale teatrului german, la care au participat pe lingă membrii colectivului nostru redacțional, creatori din teatrele bucureștene, activiști ai Direcției Teatrelor din Ministerul Învățămîntului și Culturii.

Discuția a atins tangențial unele probleme ca: specificul profilului teatrelor pentru copii și tineret sau folosirea actorului-copil în rolurile de copii, acordînd mai mult spațiu dezbaterii repertoriului teatral în R.D.G. și „problemei Brecht".

Relativ la repertoriu, oaspeții au arătat că circa 30% dintre piesele reprezentate pe scenele teatrelor germane sînt inspirate din actualitatea socialistă. Deși nu au fost create încă marile opere dramatice ale construcției socialismului în R.D.G., deși influența brechtiană deosebit de puternic resimțită de tinerii dramaturgi ascunde uneori pericolul epigonismului — majoritatea dramaturgilor germani răspund cu promptitudine celor mai însemnate comandamente actuale, creînd piese inspirate din realitatea patriei lor. (Unele dintre aceste piese legate de o problematică foarte specifică R.D.G. — piese „de utilitate" — nu pot fi reprezentate dincolo de hotarele țării.) Oamenii de teatru germani recomandă însă succesele înregistrate de pildă cu *Cercul diavolului* de Hedda Zinner și ultima ei piesă *Ca orice caz dubios*, *Ulița satului* și *Spărgătorul de norme* de Matusche etc.

Era și normal ca în centrul discuției să se situeze opera dramatică și spectacolul brechtian, nu numai fiindcă reprezintă probleme-cheie în teatrul realist-socialist german, dar și pentru că acestea ridică în momentul actual însemnate probleme criticii și, mai ales, practicii noastre teatrale.

Oamenii de teatru germani au atras din nou atenția asupra pericolului dogmatizării concepției teoretice brechtiene (mai ales în condițiile în care această concepție reprezintă un sinuos și continuu drum de autoperfecționare), subliniind posibilitatea înscenării cu succes a operelor marelui dramaturg și în alt stil realist decît cel preconizat de autor (mărturie stă varietatea înscenărilor brechtiene din Germania).

Oaspeți din R.D.G. în vizită la revista „Teatrul". De la stînga la dreapta: Karl-Heinz Müller, Ewa Zapff, Karl-Heinz Hafranke

TRIBUNA SPECTATORULUI

DOVADA UNEI MUNCI RODNICE

Succesul obţinut de colectivul Teatrului Muncitoresc C.F.R. din Bucureşti în turneul întreprins în unele comune şi sate cu spectacolul *Răzeşii lui Bogdan* de Ernest Maftei este puternic reliefat şi de scrisorile membrilor diferitelor cămine culturale şi case raionale de cultură, adresate teatrului. Ei apreciază această piesă în special pentru mesajul ei înaintat, pentru problemele majore pe care le dezvoltă, în concordanţă cu cele mai arzătoare frămîntări ale momentului actual din lumea satelor. Eficienţa, în acest caz, înseamnă „consolidarea şi mărirea sectorului socialist" —după cum afirmă succint tovarăşii din comuna Lieşti (raionul Galaţi).

Măiestria şi sincera dăruire a actorilor bucureşteni au stîrnit deopotrivă entuziasmul celor care i-au văzut în turneu şi al celor care au ascultat la radio fragmentele transmise de la Festivalul teatrelor dramatice. „Am fost profund impresionaţi de felul în care Teatrul Muncitoresc C.F.R. Giuleşti a pregătit şi a prezentat în cadrul acestui festival piesa de teatru care tratează problema actuală a satului nostru", — scriu membrii Casei raionale de cultură din Adjud ; iar cei de la Căminul cultural din comuna Avram Iancu (raionul Cîmpeni, regiunea Cluj) îşi exprimă recunoştinţa pentru strădania rodnică a actorilor : „În primul rînd vă mulţumim pentru munca depusă de dv. pentru prezentarea piesei *Răzeşii lui Bogdan* de Ernest Maftei".

În dorinţa de a pregăti şi interpreta această piesă pe scenele lor de amatori, ţăranii muncitori din diferite comune au cerut ajutorul teatrului. „Sîntem un colectiv de salariaţi organizaţi într-un cerc dramatic pe lîngă Sfatul Popular Raional. Ascultînd emisiunea „Teatru la microfon" din ziua de 23 noiembrie 1958, în care s-au transmis fragmente din concursul teatrelor dramatice la care aţi participat şi dv. cu piesa de teatru *Răzeşii lui Bogdan*, audiţie care ne-a entuziasmat mult ; ţinînd seama că acţiunea se petrece pe malul rîului Siret — deci pe undeva prin părţile noastre — şi tratează problema socializării agriculturii, acţiune care în raionul nostru se desfăşoară din plin... vă rugăm foarte frumos să ne sprijiniţi în munca de pregătire a acestui spectacol... prin aceea de a ne trimite textul piesei, pe care momentan nu-l găsim în librării. Pe tovarăşul regizor, personal îl rugăm să ne facă unele recomandări cu privire la modul de interpretare, decor, şi ceea ce consideră dînsul că ne va ajuta la pregătirea acestei piese de teatru" (comuna Lieşti, regiunea Galaţi).

Textul piesei îl solicită şi cei de la Căminul cultural din comuna Tătăruşi (raionul Paşcani, regiunea Iaşi) : „Vizionarea piesei de teatru *Răzeşii lui Bogdan,* care a fost prezentată în oraşul Paşcani, ne-a întărit convingerea că ar fi foarte nimerit de pus în scenă şi în comuna noastră. Pentru acest lucru venim cu o mare rugăminte la dv. aceea de a ne trimite un exemplar cu textul piesei" ;... şi cei de la Casa raională de cultură din Adjud : „Vă rugăm să ne împrumutaţi pentru studiul cercului dramatic al Casei noastre de cultură această piesă de teatru prezentată de colectivul teatrului dv." ;... şi cei de la Casa de cultură din Călăraşi : „În vederea îmbunătăţirii repertoriului la Casa de cultură din Călăraşi, pentru a axa acest repertoriu pe problemele actuale, specifice raionului nostru, vă rugăm tovărăşeşte să ne împrumutaţi textul piesei *Răzeşii lui Bogdan* de Ernest Maftei".

... Cînd teatrul e ancorat profund în actualitate, menirea lui educativă este împlinită.

cărți-reviste

O BINEVENITĂ CONTRIBUȚIE

Evoluția teatrului nostru cunoaște astăzi un moment de reîmprospătare și regrupare a forțelor, în sensul determinat de dezvoltarea istorică a societății. Este momentul premergător aniversării festive a 15 ani de la eliberare.

„Gazeta Literară" a consacrat numărul 50/248 din 11/XII/958, în întregime, teatrului. Cititorii vor fi fost surprinși, iar specialiștii, cu atît mai mult, intrigați. În sfera preocupărilor sale obișnuite teatrul ocupă un loc ceva mai restrîns în funcție de profilul gazetei. Excepția a demonstrat că nu aceasta este și însemnătatea care i se atribuie. De aceea, redacția expune dintru început punctul său de vedere : „Teatrul nu e, *înainte de orice*, nici sală, nici decor, nici interpretare, nici regie, nici casă, da, nici casă... teatrul ieșit din sămînța cuvîntului, este pentru noi, *înainte de orice*, literatură". Precizarea nu conține aici o justificare în sine, ci, mai ales, stabilirea — sau restabilirea — unui vechi și banal adevăr, uitat sau pomenit uneori de circumstanță, potrivit căruia sarcinile principale ale teatrului sînt „sarcinile literaturii în ansamblul ei". Solicită astfel o confruntare de opinii la nivelul bazei materiale a teatrului, acolo unde se află împlîntate rădăcinile. Deci, la esență. Din acest punct de vedere determinarea teatrului în raporturile sale estetice cu realitatea este mai mult decît oportună. Este imperioasă.

Din materialul bogat, inserat în paginile „Gazetei Literare", la care și-au dat contribuția critici și dramaturgi de seamă, desprindem — ca principale și cu rezonanță imediată — două idei călăuzitoare.

Prima se referă la imperativul actualității. Pornind de la premisa că „socialismul este o epocă cu vocație dramatică" (M. Petroveanu), teatrul își certifică viabilitatea în funcție de răspunsurile pe care le dă întrebărilor epocii, în funcție de permeabilitatea sa la pulsul clipei. Sterilitatea și evazionismul nu fac corp comun cu realismul socialist. „Întîlnindu-se față în față cu oamenii care trăiesc astăzi, textul dramatic nu-și poate permite să conferențieze, mai mult sau mai puțin subtil, pe teme generale" (Vicu Mîndra, „Scriitorul de teatru"). Teatrul trebuie să fie o replică militantă, în măsură de „a-i influența pe oameni, a-i face să-și înțeleagă existența, a-i ajuta să se depășească..." (Paul Georgescu, „Genul dificil"). Și acest lucru este posibil numai în măsura în care artistul — în cazul de față dramaturg — simte, descoperă, cunoaște și redă *noul*. Ajungem astfel la esența realismului socialist despre care Aurel Baranga vorbește în articolul său, prin prisma propriilor căutări și experiențe de creație.

Cea de a doua idee demonstrează necesitatea exprimării cît mai pregnante a conținutului nou, socialist. În spiritul acestei exigențe, Vicu Mîndra pledează în articolul „Scriitorul de teatru" (continuat în numărul următor cu „Contemporaneitate") pentru revoluționarea mijloacelor de expresie dramatică, în sensul renunțării la vechile tipare ale dramei burgheze și abordării unor formule noi, corespunzătoare esenței umane a societății socialiste, întrucît — cum spune Al. Mirodan în a sa referire pătimașă la „teatrul scurt" — „de ieri pînă azi, prin revoluție, nu s-au schimbat numai timpurile, s-a schimbat și timpul" și spectatorul contemporan „cunoaște alt ritm al zilei, mai dens și mai intens". Pogodin, acum 20 de ani, punea aceeași problemă în fața dramaturgilor sovietici. În peisajul dramaturgiei noastre actuale ea se recunoaște ca fundamentală.

Ceea ce remarcăm îndeosebi este operativitatea numărului. Într-un moment cînd în alte publicații de specialitate, rodul creației dramaturgului nu beneficiază de lumina tiparului, „Gazeta Literară", singură, publică două fragmente din piesele aflate în lucru (*Rețeaua subterană* de Mihai Beniuc și *Passacaglia* de Titus Popovici) și o lucrare inedită, datînd de pe la începuturile teatrului romînesc înainte de 1834 — intitulată *Sfatul familii* și atribuită vornicului N. Dimachi. Într-un moment cînd destinele teatrului se conturează pe două direcții distincte în arena internațională, „Gazeta Literară" dedică o pagină confruntării răsăritului cu apusul prin cele mai ilustrative personalități teatrale: Maiakovski, Brecht — de o parte, Beckett, Ionesco — de cealaltă parte. Teatrul realist și antiteatrul sînt supuse astfel unei oglindiri de principiu. În sfîrșit, într-un moment cînd practica oamenilor de teatru revendică întrebări și sugestii curente, „Gazeta Literară" procedează la o anchetă printre cei mai fecunzi dramaturgi și lansează, în termeni succinți și direcți, o serie de opinii interesante privind soluționarea unor probleme imediate („Note", „Gazeta Literară recomandă", „Gazeta Literară întreabă", „Gazeta Literară roagă").

Este, în ultimă analiză, o intervenție salutară și la obiect. Sau, împrumutînd cuvintele „Contemporanului" — pentru teatru și problemele lui, o binevenită contribuție.

EVENIMENTE TEATRALE DIN R. P. R. ÎN 1958

25 ianuarie — Centenarul lui Barbu Ştefănescu Delavrancea. Teatrele din ţară sărbătoresc evenimentul reprezentînd piesele : *Apus de soare, Viforul* şi *Hagi Tudose.*

6 martie — Se sărbătoreşte jubileul Teatrului Armatei, care a prezentat pînă acum 5.000 de spectacole cu 70 de piese.

17—21 martie — Turneul Teatrului de Stat „Valea Jiului" din Petroşani la Bucureşti cu spectacolele : *Revizorul, Moralitatea doamnei Dulska* şi *Afaceriştii.*

18 martie — A încetat din viaţă Ovid Brădescu, artist emerit al R.P.R.

25 martie — A încetat din viaţă Constantin Ramadan, artist al poporului.

29 martie — Teatrul de Stat din Baia Mare sărbătoreşte cinci ani de la înfiinţare.

29 martie — Teatrul de păpuşi în limba maghiară din Tg. Mureş sărbătoreşte al 2.000-lea spectacol. Înfiinţat acum nouă ani, teatrul a prezentat 40 de premiere, care au fost vizionate de 400.000 de spectatori.

3 aprilie — Jean Malic, secretar general al Uniunii Internaţionale a Marionetiştilor şi director al Teatrului Central de Păpuşi din Praga, ne vizitează ţara.

7 aprilie — S-a deschis în sala Ateneului finala celui de al treilea Festival republican al elementelor fruntaşe din şcolile şi institutele de artă, organizat sub auspiciile Ministerului Învăţămîntului şi Culturii.

14 aprilie — Nikolai Serebreakov, directorul Institutului de Teatru din Leningrad, ne vizitează ţara, în cadrul unui schimb de experienţă.

18 aprilie—4 mai — Turneul Teatrului Mic Academic de Stat din Moscova, care a prezentat la Iaşi şi la Bucureşti spectacolele : *Lupii şi oile, Aripi, Puterea întunericului, Satul Stepancikovo* şi *Port-Arthur.*

10 mai — Finala Concursului formaţiilor artistice studenţeşti.

15 mai—1 iunie — Festivalul Internaţional al Teatrelor de Păpuşi şi Marionete.

16 mai — Artistul emerit G. Ciprian e sărbătorit pentru împlinirea a 50 de ani de activitate actoricească.

26 mai — Deschiderea celui de al VI-lea Congres UNIMA (Uniunea Internaţională a Marionetiştilor).

1 iunie — Se împlinesc 10 ani de la înființarea Teatrului din Sibiu ca secție a Teatrului Poporului din București.

15—23 iunie — Turneul Teatrului Național „Vasile Alecsandri" din Iași la București cu spectacolele : *Mutter Courage, Despot Vodă, Uraganul* și *Școala bîrfelilor.*

17 iunie — Teatrul de Stat din Timișoara prezintă în premieră pe țară piesa *Dansatoarea, gangsterul și necunoscutul* de Victor Bîrlădeanu.

18—30 iunie — Turneul Teatrului Național din Cluj la București cu spectacolele : *Pygmalion, Viforul, Maria Stuart, Hecuba, Arborele genealogic* și *Măsură pentru măsură.*

1—2 iulie — Consfătuirea anuală a oamenilor de teatru.

18 iulie — „Scînteia" publică articolul *Pentru întărirea principialității marxist-leniniste în critica literară.*

15 august — A încetat din viață regizorul Victor Bumbești.

22 august — Se inaugurează noul local al Teatrului de Stat din Turda.

23 august — Se inaugurează al 36-lea teatru din țară, Teatrul de Stat din Botoșani.

14—15 septembrie — Teatrele din țară își deschid stagiunea.

20 septembrie—20 octombrie — Turneul Teatrului Național „I. L. Caragiale" în Uniunea Sovietică, cu spectacolele : *O scrisoare pierdută, Anii Negri, Steaua fără nume, Bădăranii* și *Revizorul.*

22 septembrie — Teatrul Muncitoresc C.F.R. prezintă în premieră piesa *Răzeșii lui Bogdan* de Ernest Maftei.

4—12 octombrie — Turneul Teatrului de Stat din Timișoara la București, cu spectacolele *Anii negri, Viforul, Ploșnița* și *Dansatoarea, gangsterul și necunoscutul.*

8 octombrie — Se deschide secția din Piatra Neamț a Teatrului de Stat din Bacău cu piesa *Arborele genealogic* de Lucia Demetrius.

12—24 octombrie — Festivalul teatrelor dramatice.

14 octombrie — Sosește în țară, la invitația I.R.R.C.S., Marcella Sola, directoarea Teatrului Mic Liber din Buenos Aires, împreună cu un grup de ziariști și critici de artă argentinieni.

17 octombrie — Colectivul Teatrului de Păpuși din Craiova pleacă în turneu în R. P. Bulgaria cu spectacolele : *Evantaiul, Domnul Goe, Găinușa harnică* și *Prima lecție.*

21 octombrie — Turneul Teatrului de Stat din Orașul Stalin la București cu spectacolul *Ciu Yuan* de Go Mo-jo.

9 noiembrie — Teatrul de Stat „Valea Jiului" din Petroșani împlinește 10 ani de activitate, în cursul cărora a prezentat 3.200 de spectacole cu 76 de premiere, vizionate de un milion de spectatori.

11—12 noiembrie — Turneul Teatrului de Stat din Sibiu la București cu spectacolul *Suflete tari* de Camil Petrescu.

13 noiembrie — A încetat din viață artistul emerit Victor Antonescu.

16 noiembrie — Teatrul de Stat din Arad sărbătorește 10 ani de activitate.

25 noiembrie — Turneul Teatrului Secuiesc de Stat din Tg. Mureș în R.P. Ungară cu spectacolele : *Ultima oră, Omul care aduce ploaie, Budai Nagy Antal, Vassa Jeleznova* și *Învățătoarea.*

8—10 decembrie — Finala Festivalului bienal „I. L. Caragiale" al echipelor de teatru de amatori.

indice bibliografic

Anul III

1958

GENERALITĂȚI

Estetică, filozofie, tehnică dramatică ; teatrul și viața politică și socială ; publicul

ANTONIU (Costache) — *În prag de nouă stagiune*, nr. 9.
BĂRBUȚĂ (Margareta) — *Spiritul de partid și eficiența mesajului*, nr. 7.
CAZABAN (Jules) — *Dincolo de filele calendarului*, nr. 1.
CIU YAN —*Linia revizionistă in literatură și artă*, nr. 8.
DAVIDOGLU (Mihail) — *Revoluția și creația noastră*, nr. 10-11.
DEMETRIUS (Lucia) — *Revoluția și creația noastră*, nr. 10-11.
FLOREA (Virgil) — *Despre situația și sarcinile imediate in domeniul dramaturgiei, nr. 12*
GUS (M.) — *Arta și democrația*, nr. 5.
LOGHIN (George Dem.) — *Varietatea soluțiilor scenice*, nr. 2.
POPESCU (Horea) — *Revoluția și creația noastră*, nr. 10-11.
SILVESTRU (Valentin) — *Formele comicului*, nr. 4.
TĂUTU (Nicolae) — *Revoluția și creația noastră*, nr. 10-11.
TORNEA (Florin) — *Spre imaginea teatrală, nr. 3*
„ „ — *Răspunderea dramaturgului*, nr. 4.
„ „ — *Caracter popular și expresie artistică*, nr. 10-11.
— — *Îndemn mereu viu*, nr. 4.
— — *Teatru și partinitate*, nr. 5.
— — *Dramaturgii și noul comunist*, nr. 6.
— — *Orientare ideologică și practică teatrală*, nr. 7.
— — *23 August ne angajează*, nr. 8.
— — *Pe drumul Marelui Octombrie, nr. 10-11.*

TEATRE ȘI ANSAMBLURI

Istorie

Romînia

ALEXANDRESCU (Mircea) — *Însemnări despre Teatrul C.F.R. Giulești*, nr. 7.
BĂRBUȚĂ (Margareta) — În căutarea profilului — *Însemnări despre Teatrul Național din Craiova*, nr. 5.
FLOREA (Mihail) — *Volume prețioase dar ignorate* (recenzie la volumele „Date informative asupra Teatrului Național"), nr. 4.
FL. (M.) — *La înființarea unui nou teatru* (Teatrul de Stat din Botoșani), nr. 8.
LOGHIN (George Dem.) — *Un prilej de confruntare rodnică* (Festivalul teatrelor dramatice), nr. 10-11.
POPOVICI (Al.) — În căutarea profilului — *Note despre Teatrul Național din Cluj*, nr. 6.
SILVESTRU (Valentin) — *Proiecte de reformă teatrală (Din trecutul Teatrului Național București)*, nr. 3.
T. (Fl.) — *Un prilej nu numai de pioasă meditație (La 125 de ani de la înființarea Societății Filarmonice)*, nr. 5.
— — *Un deceniu de activitate (Teatrul de Stat din Arad)*, nr. 12.
— — *Premierea unor oameni de teatru*, nr. 2.
— — *Consfătuirea oamenilor de teatru*, nr. 7.
— — *Consfătuirea oamenilor de teatru — Învățăminte*, nr. 8.
— — *Laureații Festivalului teatrelor dramatice*, nr. 10-11.

U. R. S. S.

DELEANU (Horia) — *Teatrul Mic*, nr. 6.

Reprezentație: regie, decor, lumină, distribuții etc.

ALTERESCU (Simion) — *Unitate de concepție — varietate în mijloacele de expresie* (Festivalul teatrelor dramatice), nr. 10—11.
BĂRBUȚĂ (Margareta) — *Conținutul ideologic al muncii regizorului* *Note despre regia noastră pe marginea stagiunii trecute*, nr. 9.
FLORIAN (Călin P.) — *Intîlnire cu Maiakovski — Pe firul ideilor fundamentale*, nr. 2
GHEORGHIU (Mihnea) — *Mesajul dramatic în arta scenografică* (Festivalul teatrelor dramatice), nr. 10—11.
PAVEL (Amelia) — *Ilustrații scenografice la teatrul lui Caragiale*, nr. 3.
POPESCU (Horea) — *Intîlnire cu Maiakovski — De la spectacol la concepție*, nr. 2.

Direcție și administrație

ALEXANDRESCU (Mircea) — *La masa secretarilor literari*, nr. 3.
C. (E.) — *Actori, transferuri, perturbări în repertoriu*, nr. 7.
POPOVICI (Al.) — *O.S.T.A. și turneele*, nr. 7.
POTRA (Florian) — *Cuvinte și fapte: Din activitatea consiliului artistic al Teatrului Național „I. L. Caragiale"*, nr. 6.
RAICU (Mihai) — *Cum lucrăm cu autorii dramatici...* (Discuții) nr. 12.
ZAMFIR (T.) — *Respect turneelor*, nr. 8.

Repertoriu

FLAVIUS (I.) — *Ce fel de Shakespeare jucăm ?*, nr. 6.
MANDRIC (Emil) — *Repertoriul noii stagiuni și perspectivele ei*, nr. 9.

ACTORUL

(Viața profesională, artă și tehnică, pedagogie etc.)

AL. (M.) — *Cu tinerii actori despre roluri și distribuții* (Discuții), nr. 6.
ANTONIU (Costache) — *Actorul-cetățean*, nr. 3.

ATANASIU (Niki) — *Etica comunistă, condiție a creației artistului*, nr. 9.
COVALI (Eduard) — *Birlic, comicul*, nr. 3.
DELEANU (Horia) — *Diderot sau Réjane*, nr. 3.
„ „ — *Schimbul de azi*, nr. 5.
„ „ — *Lenin la noi*, nr. 6.
FLOREA (Mihai) — *Un fiu al Teatrului Național din București* (recenzie la volumul „Aristide Demetriade, un mare actor... un caracter", E.S.P.L.A.), nr. 7.
IACOB (Raluca) — *Evocarea unei actrițe* (recenzie la volumul „Aristizza Romanescu", E.S.P.L.A 1957), nr. 4.
MARȚIAN (Al. POP) — *Talent și cultură*, nr. 3.
POPOVICI (Al.) — *Maeștrii in figurație*, nr. 10-11.
RUSU (Ilie) — *Măiestria lui Ion Manu*, nr. 4.
SILVESTRU (Valentin) — *Coordonate ale interpretării realist-socialiste* (Festivalul teatrelor dramatice), nr. 10—11.

BIOGRAFII

BOTEZ (N. Luchian) — *Aurel Ion Maican*, nr. 2.
CIUBOTĂRAȘU (Ștefan) — *La căpătiiul unui mare actor (C. Ramadan)*, nr. 5.
F. (I.) — *Theodor Kiriacoff-Suruceanu*, nr. 6.
FLAVIUS (I.) — *Ion Sava*, nr. 1.
MANU (Emil) — *Iosif Vulcan*, nr. 3.
MARȚIAN (Al. Pop) — *Un devotat al poeziei dramatice (Victor Bumbești)*, nr. 9.
MASSLER (S.) — *Victor Antonescu*, nr. 12.
P. (Al.) — *Cu Kirițescu despre... 70...*, nr. 5.
POPA (Tudorel) — *Mihai Popescu*, nr. 2.
PORUMBACU (Veronica) — *Sara Manu*, nr. 5.
SEBASTIAN (Lascăr) — *La moartea lui Niculescu-Buzău*, nr. 1.
TELEAJEN (Sandu) — *Note despre George Mihail Zamfirescu*, nr. 4.
TEODOREANU (Al. O.) — *O amintire și citeva insemnări despre Niculescu-Buzău*, nr. 3.

Calendar

— *Bacalbașa (Ion C.)*, nr. 5.
— *Bulandra (Tony)*, nr. 3.
— *Bulfinski (Romald)*, nr. 1.
— *Burada (T.)* nr. 2.
— *Cimpineanu (Ion)*, nr. 6.
— *Delavrancea (Barbu Ștefănescu)*, nr. 4.
— *Enescu (Vasile)* nr. 5.
— *Iosif (Ștefan O.)*, nr. 6.
— *Popescu (Mihai)*, nr. 2.
— *Sturdza (Petre I.)*, nr. 1.
— *Tardini (Fanny)*, nr. 4.
— *Toneanu (Vasile)*, nr. 3.

ISTORIA LITERATURII DRAMATICE

Rominia

BĂRBUȚĂ (Margareta) — *Actualitate și teatru*, nr. 3.
CĂLIN (Vera) — *Un curs universitar* (recenzie la volumul „Istoria teatrului universal" de Octav Gheorghiu), nr. 5.

dului, cu ajutorul statornic al Uniunii Sovietice, spre socialism. Ele stimulează în muncitorul nostru, în țăranul nostru muncitor, în intelectualul nou, elanurile creatoare în opera de construire a socialismului; ne învață să înțelegem și să privim ca pe o perspectivă apropiată lumina către care ne îndreaptă cu înțelepciune și cu vigoare partidul, să descifrăm cifrele planului de dezvoltare a economiei noastre naționale pe acest an, expuse de tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej în ședința plenară a C.C. al P.M.R. din 26-28 noiembrie 1958. Ele ne îndeamnă să transformăm grabnic aceste cifre în realități; să cîntăm aceste cifre ca pe niște motive mărețe poetice.

***

A descoperi izvor de artă în cifrele și perspectivele deschise de planul de dezvoltare al economiei noastre pe anul în curs nu este anevoie. Artistul nostru e obișnuit să-și caute izvoarele creației sale în freamătul vieții, în conștiința, în căutările, în aflările, în fapta, în lupta și în izbînda omului, în devenirea lui. Și, în fiecare fabrică și uzină nouă, în fiecare gospodărie agricolă colectivă nouă, în fiecare procent cu care e menită să crească, față de anii trecuți, producția noastră de fontă, de oțel, de cărbune, de gaz metan, de țesături de bumbac și lînă, de sfeclă de zahăr și de floarea soarelui, de drumuri și locuințe, de școli și așezăminte culturale, artistul simte în subtext — ca să folosim un termen familiar în teatru — viața fremătătoare, omul, gîndul și brațele lui, avîntul lui constructiv. Dar nu numai în subtext. Întreaga expunere a tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej vorbește explicit despre omul, pentru viața mai bună a căruia cată să se împlinească prevederile planului; despre omul în stare să ducă la împlinire sarcinile mărețe ale planului; despre noua înfățișare morală și culturală la care a ajuns pînă azi acest om și către care trebuie să ajungă, mîine, după împlinirea planului; despre omul-erou, crescut în spiritul socialismului și crescînd odată cu edificarea socialistă. „...Aici va lucra un mare număr de muncitori...“ *subliniază tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej, vorbind despre combinatul chimic de la Borzești și despre orașul nou construit la Onești pentru cei ce vor munci la combinat. Cuvintele acestea au răsunetul unui vers dintr-un mare poem și pot fi așezate drept epigraf la temelia marii construcții socialiste care cuprinde, zvîcnind de viață, mereu mai intens, mai plin de înaripare, de la un capăt la altul al țării, întreaga noastră suflare muncitorească. Plimbîndu-ne cu privirile minții cînd înspre bogățiile subterane, cînd înspre curgerea apelor și bogățiile lor energetice, cînd înspre pădurile noastre și bogăția lor ce se cere valorificată, cînd înspre lanurile mereu mai mari și mai multe ale gospodăriilor colective, cînd înspre jarul încins al cuptoarelor siderurgice, cînd înspre construcțiile industriale și culturale ce vor veni să se adauge acelora care, de pe acum, au schimbat în măreț fața altădată umilă a țării, expunerea tovarășului Gheorghiu-Dej vibrează statornic de grija pentru om, de gîndul la creșterea neîncetată a bunei lui stări, la creșterea necontenită a orizontului său de gîndire; la transformarea lui într-un om vrednic de epoca socialismului în care s-a născut, în care trăiește, în care construiește.*

Acest om născut în anii regimului democrat-popular apare ca argument și chezășie că planul poate fi îndeplinit și depășit. Căci acest om nou „își pune la inimă interesele generale ale poporului, se sprijină pe mase, pe inițiativa înaintată a acestora“. *Îl întîlnim pe acest om — ne arată expunerea — deopotrivă în rîndul cadrelor de conducere, printre ingineri, tehnicieni, muncitori de rînd, ca și în masele țărănești „cu energia și spiritul lor de inițiativă“, ca și în rîndul tineretului* *muncitor, despre elanul și spiritul de abnegație al căruia, expunerea face de asemenea în chip subliniat, mențiune.*

Expunerea vorbește explicit și despre problemele pe care omul acesta urmează să le dezlege în munca lui pentru îndeplinirea planului. Despre piedicile pe care e chemat să le înlăture, despre luptele pe care e chemat să le poarte. Se vorbește în expunere despre simțul de răspundere, despre creșterea calificării și despre elanul constructiv al muncitorilor, inginerilor și tehnicienilor, care se cer mereu încurajați ; despre lupta împotriva spiritului de comoditate ; despre sarcina ridicării nivelului tehnologic al producției, pentru micșorarea prețului de cost și pentru mărirea productivității ; despre combaterea rutinei și conservatorismului, a risipei, despre lupta împotriva trîntorilor și dezorganizatorilor producției, împotriva atitudinii înapoiate față de muncă, față de bunul obștesc.

Se vorbește despre necesitatea de a păstra legătura strînsă, indestructibilă, între partid și mase, despre sprijinul pe care partidul îl află în mase și, mai ales, despre încrederea cu care „oamenii muncii urmează partidul, fiind convinși că partidul îi conduce pe o cale justă, spre o viață îmbelșugată".

Toate acestea sînt un șir, neîncheiat, de referiri la muncă, la forța, capacitățile, problemele, conștiința, aspirațiile, viitorul omului chemat să împlinească și să se bucure de împlinirea planului nostru de stat. Ele sînt însă tot atîtea indicații date omului de artă, chemat să cunoască și să înțeleagă, să urmărească, să înaripeze munca, să lămurească nedumeririle, să slăvească izbînzile, să lumineze orizonturile mereu mai largi ale acestui om, prin opere artistice din ce în ce mai multe, mai valoroase. În aceste indicații, artistul subînțelege sarcinile ce-i revin în împlinirea cu succes a planului. De importanța și măreția acestor sarcini, fără îndoială, artistul — pictor, compozitor, poet, romancier, dramaturg, actor — e conștient. Și mîndru. Și bucuros.

Aceste sarcini nu sînt, în esența lor, noi, pentru omul de artă. Ele apar însă azi, mai stimulatoare sub condeiul și penelul artistului, care — ca întreg poporul — va sărbători în acest an propria lui înnoire și creștere. Ele îl invită să se arate mai vădit și mai rodnic în viața poporului, nu ca o prezență contemplatoare ori constatatoare, ci ca una care participă activ, care militează deopotrivă cu poporul muncitor pentru socialism. Subliniem, sarcinile acestea nu sînt, în esența lor, noi. Dar ele vorbesc totuși, mai cu seamă în domeniul teatrului și al dramaturgiei, despre necesitatea de a oglindi și anima elanul maselor muncitoare, mai grabnic și mai abundent, mai legat de spiritul și țelurile pe care partidul le-a însămînțat și le vede încolțind temeinic în viața poporului nostru.

Producția dramatică e încă, în ciuda frumoaselor roade de pînă acum și în ciuda bunelor nădejdi pe care le nutrim, în urma vieții. Teatrele către care se îndreaptă cu aviditate crescîndă — dar și cu exigență crescîndă — masele muncitoare, nu izbutesc încă totdeauna să fie la înălțimea acestor exigențe. Alcătuirea repertoriilor e încă, uneori, tributară întîmplării, ori criteriilor minore, neprincipiale. Munca teatrelor cu autorii, întru sprijinirea și promovarea dramaturgiei originale, e încă rutinieră, lipsită de pasiune, birocratică. Realizarea artistică a spectacolelor lasă adeseori de dorit.

Dramaturgia noastră, născută cu sprijinul și îndrumarea partidului, a cucerit de la Eliberare mari piscuri artistice, de care au putut să dea seama, cu elogii, și spectatorii de peste hotare. Arta noastră teatrală realist-socialistă, de asemenea, în competiții internaționale și în turnee, s-a clasat de nenumărate ori printre cele mai hărăzite. Se simte în momentul de față în viața teatrului o reală frămîntare către autodepășire. Scriitorul de teatru simte necesitatea de a turna bogatul, gîlgîi-

LUCA (Eugen) — *Pretextul actualității*, nr. 5.
BARANGA (Aurel)
MICU (Dumitru) — Valori realist-socialiste în dramă. *Teatrul lui Aurel Baranga. Intrigă, eroi, semnificații*, nr. 8.
BÎRLĂDEANU (Victor)
NICOARĂ (Eugen) — *În căutarea adevărului (Dansatoarea, gangsterul și necunoscutul)*, nr. 9.
BRATOLOVEANU (Liviu)
TORNEA (Florin) — *Valoarea umană în evocarea revoluționară („Zile de februarie”)*, nr. 5.
DAVIDOGLU (Mihail)
MANCAȘ (Mircea) — Valori realist-socialiste în dramă. *Omul nou în opera lui M. Davidoglu*, nr. 9.
DEMETRIUS (Lucia)
ZALIS (H.) — Valori realist-socialiste în dramă. *Teatrul Luciei Demetrius*, nr. 6.
FULGA (Laurențiu)
MANDRIC (Emil) — *Meșterul Manole*, nr. 7.
PETRESCU (Camil)
TORNEA (Florin) — *Subtextele „Sufletelor tari”*, nr. 2.
— — *Autorii noștri dramatici în plină creație*, nr. 12.

Fragmente din piesele dramaturgilor :

Lovinescu (Horia) — *Surorile Boga*.
Teodoru (Const.) — *Partea leului*.

Cehoslovacia

GROSU (Jean) — *Peter Karvaș și noua lui piesă* „Diplomații”, nr. 12

Franța

ANOUILH (Jean)
TORNEA (Florin) — *Anouilh și „Invitație la castel”*, nr. 7.

Germania

WOLF (Friedrich)
BERLOGEA (Ileana) — *Invitație la lectura lui Friedrich Wolf*, nr. 4.

U. R. S. S.

POGODIN (N.)
DELEANU (Horia) — *Citind o nouă piesă despre Lenin („A treia patetică”)*, nr. 10-11.
VIȘNEVSKI (Vsevolod)
POTRA (Florian) — *Sinteza poetică a revoluției („Tragedia optimistă”)*, nr. 1.

RELAȚII INTERNAȚIONALE, TURNEE, LITERATURĂ COMPARATĂ

ALEXANDRESCU (Mircea) — *Confruntare internațională* (recenzie la volumul „Teatrul Național „I.L.Caragiale” la Paris” de Valentin Silvestru), nr. 1.
ALEXANDRESCU (Sică) — *Ce am învățat de la teatrul sovietic*, nr. 9.
CĂLIN (Vera) — *Anxietate și neant — Pe marginea unor piese ale Apusului*, nr. 6.
LUPAN (Radu) — *Soluția mistică în drama Apusului*, nr. 8.
MANDRIC (Emil) — *Domnul Ossia Trilling față cu realismul socialist*, nr. 12.
TRILLING (Ossia) — *A doua stagiune a Teatrului Națiunilor*, nr. 9.
— — *Sebastian din nou la Teatrul Națiunilor*, nr. 3.
— — *Laude prețioase* (turneul Teatrului „Țăndărică” în Republica Cehoslovacă), nr. 2.
— — *Universalitatea lui Caragiale* („O scrisoare pierdută” la Rotterdam și Anvers), nr. 3.
— — *Dramaturgia romînească peste hotare*, nr. 12.

Turneul Teatrului Național „I. L. Caragiale" în U. R. S. S.

ALEXANDRESCU (Sică) — *Drumul teatrului nostru e bun*, nr. 10-11
BELIGAN (Radu) — *Întîlnirile mele cu Hlestakov*, nr. 10-11.
CALBOREANU (G.) — *Cu Mihai Buznea în Uniunea Sovietică*, nr. 10-11.
FINTEȘTEANU (Ion) — *Ce nu au văzut spectatorii* (nr. 10-11).
POPOVICI (Al.) — *Spre noi performanțe*, nr. 9.
ȘAPS (A.) — *Vă mulțumesc, prieteni dragi*, nr. 10-11.
TOPORKOV (V.) — *Mîndria artei scenice romînești*, nr. 10-11.
— — *Spicuiri din presa sovietică*, nr. 10-11.

Turneul Teatrului Secuiesc din Tg. Mureș în R. P. Ungară

MIKLOS (Tompa) — *O călătorie după 12 ani...*, nr. 12.
SILVESTRU (Valentin) — *Succesul în lumina opiniei publice teatrale maghiare*, nr. 12

Anglia

FLAVIUS (I.) — *Teatrul în Anglia: criză financiară și de producție*, nr. 12.
TRILLING (Ossia) — Furtuna *de Shakespeare la Stratford-upon-Avon*, nr. 1.

Argentina

SOLA (Marcella) și CARLINI (Carlo) — *Teatrul independent în Argentina*, nr. 12.

Austria

STAICU (T.) — *Gratuitatea unei profesii de credință* („Maske und Kothurn", 1-3 1957), nr. 4.

Belgia

ALEXANDRESCU (Sică) — *Impresii de teatru din Belgia și Olanda*, nr. 2.

Bulgaria

MACEDONSKI (L.) — *Un ghid prețios* (Revista bulgară „Teatir") nr. 4.
— — *Trecere în revistă a repertoriului teatrelor bulgare*, nr. 6.
— — *Noua stagiune a teatrelor din R.P. Bulgaria*, nr. 10-11.

Cehoslovacia

BĂRBUȚĂ (Margareta) — *Praga teatrală*, nr. 6.
GROSU (Jean) — *Seminar cu tineri la o aniversare*, nr. 9.
„ „ — *Clasicism și actualitate în repertoriile a două mari teatre cehoslovace*, nr. 10-11.

Elveția

GEORGESCU (Sașa) — *Defăimătorii de profesie de la „Luzerner Neueste Nachrichten"*, nr. 12.

Franța

BĂRBUȚĂ (Margareta) — *Conspirația minciunii — Spicuiri din repertoriul parizian*, nr. 10-11.
LUPAN (Radu) — *Antiteatrul lui Eugène Ionesco*, nr. 9.
MARIAN (Paul B.) — *Charles Dullin, omul de teatru* (recenzie la volumul „Souvenirs et notes de travail d'un acteur", Lintier, Paris, 1946), nr. 1.
„ „ „ — *Molière definit de el însuși* (recenzie la volumul „Molière par lui-même", editura „Le Seuil", Paris 1957), nr. 5.
STAICU (T.) — *Paris '58 și cavalerii iraționalismului*, nr. 7.

Germania

D. (V.) — *Între Gorki și Brecht*, nr. 1.
— — *Întîlnire cu oameni de teatru din R.D.G.*, nr. 12.
SPERBER (Alfred Margul) — *„Poet al națiunii, al păcii și al socialismului" — La moartea lui Johannes R. Becher*, nr. 10-11.

Grecia

T. (S.) — Mihail Kounelakis: *„Între viziunea omului de azi și viziunea antică"*, nr. 1.

Italia

DI STEFANO (Carlo) — *Creația dialectală și perspectivele teatrului italian*, nr. 1
— — *Caragiale „reîntîlnit" la Roma*, nr. 10—11.
P (Fl) — *Timpul și societatea lui Goldoni* (recenzie la volumele „Carlo Goldoni e la sua poetica sociale"), nr. 3.

Iugoslavia

DĂSCĂLESCU (Angela) — *Un îndreptar pentru studenți* (recenzie la buletinele lunare ale Academiei de Artă Dramatică din Liubliana), nr. 3.

Olanda

ALEXANDRESCU (Sică) — *Impresii de teatru din Belgia și Olanda*, nr. 2.

Polonia

ZAICIK (Olga) — *Claritate și sobrietate* (recenzie la revista poloneză „Jurnalul teatral"), nr. 2.

S. U. A.

ALEXANDRESCU (Mircea) — *Tendințe în dramaturgia americană*, nr. 2.
D. (V.) — *Sărmane Shakespeare!*, nr. 1.
S. (T.) — *Teatrul luat în balon*, nr. 5.

U. R. S. S.

ALTERESCU (Simion) — *Serile Moscovei... serile Leningradului*, nr. 3.
DELEANU (Horia) — *Moscova—Leningrad '58. Personalități regizorale:*
Tovstonogov, nr. 7.
Ohlopkov, nr. 8.
Akimov, nr. 9.
FLORIAN (Călin P.) — *Teatre de tineret, teatre cu tinerețe*, nr. 10—11.
KRUPNOV (A.) — *A 60-a aniversare a M.H.A.T.-ului*, nr. 10—11.
KRUPNOV (A.) — *Știri din U.R.S.S.*, nr. 12.
MAROSIN (Svetlana) — *Noua stagiune în U.R.S.S.*, nr. 10-11.
MIHAILOV (M.A.) — *Sarcinile teatrului sovietic în etapa actuală* (Raportul ministrului Culturii al U.R.S.S. la Consfătuirea oamenilor de teatru sovietici), nr. 10—11.
PIMENOV (V.) — *Împreună cu poporul, în slujba poporului* (Pe marginea Consfătuirii unionale a oamenilor de teatru din U.R.S.S.), nr. 10-11.
VÎNTU (Victor) — *Nikolai Ohlopkov: „Spectatorul, oaspetele actorului"*, nr. 4.
VLAD (D.) — *Roadele unui concurs*, nr. 2.
— — *M.H.A.T. la Londra*, nr. 4.
— — *M.H.A.T. la Londra și Paris. Un turneu de mare strălucire*, nr. 8.
— — *N. M. Gorceakov, nr. 9.*

TEATRU NEPROFESIONIST

Teatru de amatori

CORNEA (N.) — *În preajma celui de al 5-lea concurs al brigăzilor artistice de agitație*, nr. 10-11.
MANDRIC (EMIL) *Amatori, repertoriul lor și altele*, nr. 6.
M. (R.) — *Un spectacol emoționant* („Dincolo de umbra chiparoșilor", în interpretarea artiștilor amatori greci), nr. 12.

Concursul bienal de teatru „I. L. Caragiale"

LENKISCH (Şt.) — *Păpuşarii amatori, în finală*, nr. 12.
M. (L.) — *De succesele amatorilor răspund profesioniştii*, nr. 12.
N. (E.) — *Bucureşti: Perspective remarcabile*, nr. 10—11.
RÎNCU (George) — *Roman: O serioasă verificare*, nr. 10-11.
STAN (Sandina) — *Premisele succesului*, nr. 12.
— — *Laureaţii Bienalei*, nr. 12.

Teatru şcolar şi universitar

CRIŞAN (Mihai) — *Se îndreaptă unele greşeli*, nr. 10-11.

Concursul formaţiilor artistice studenţeşti

(Cronici la spectacolele prezentate în cadrul concursului)

Casa de Cultură a Studenţilor „Grigore Preoteasa":

Mitică Popescu (C. Petrescu), nr. 5.
Acolo departe... (M. Ştefănescu), nr. 5.

Casa de Cultură a Studenţilor din Galaţi:

Patima roşie (M. Sorbul), nr. 5.

Casa de Cultură a Studenţilor din Iaşi:

Trei generaţii (Lucia Demetrius), nr. 5.

Universitatea „C. I. Parhon":

Roata norocului (Fraţii Tur), nr. 5.

ESTRADĂ, PĂPUŞI ŞI MARIONETE, CIRC ŞI MUSIC-HALL, PANTOMIMĂ

Estradă

CASSIAN (Nina) — *Cîntece şi cuvinte în teatrul de estradă*, nr. 8.

Circ

P. (Al.) — *„Circus" nu, nici „Magazin"*, nr. 8.
„ „ — *Bravo Ţăndărică!* nr. 10—11.

Păpuşi şi marionete

GHENEA (C.) — *Din trecutul teatrului nostru de păpuşi*, nr. 5.
HOBANA (Ion) — *Repertoriul: problema nr. 1 şi la „Ţăndărică"*, nr. 8.
NICULESCU (Margareta) — *Vivat UNIMA*, nr. 3.
RÎNCU (G.) — *Despre teatrul de păpuşi* (recenzie la volumul: „Despre teatrul de păpuşi" de Margareta Niculescu), nr. 4.
U THA MYAT — *Păpuşile birmane*, nr. 4.

Festivalul Internaţional al Teatrelor de Păpuşi şi Marionete

BRESLAŞU (Marcel) — *Bucuroşi de oaspeţi*, nr. 5.
— — *„Ţăndărică" va fi gazdă*, nr. 4.

— — *Cuvinte pentru festival (Max Iacob, A. M. Julien, A. Zajotti, Dr. H. R. Puschke, J. Villafane, Maria Signorelli)*, nr. 5.

— — *Cronici de la Festivalul Internațional al Teatrelor de Păpuși și Marionete (Franța, R.P. Polonă, Anglia, R.D. Germană, R. Cehoslovacă, Austria, R.F. Germană, R. P. Bulgaria, Finlanda, R. P. F. Iugoslavia, Olanda, R. P. Mongolă, Japonia, R. P. Romînă)*, nr. 7.

Cronica

„Țăndărică" — București

Ursuleții veseli (Polivanova), nr. 2.
Micul Muck (T. M. Petcuț), nr. 2.
Măriuca și merele de aur (Costel Popovici), nr. 4.
Găinușa harnică (Leda Mileva), nr. 4.
Mîna cu 5 degete (Al. Andy și M. Crișan), nr. 12.

Bacău

Isprăvile lui Păcală (G. Baron), nr. 1.
Întîmplări dintr-un album (Al. Popovici), nr. 3.

Craiova

Evantaiul (Goldoni), nr. 4.
Prima lecție (Ana Ioniță și Gabriel Teodorescu), nr. 4.
Găinușa roșie (Leda Mileva), nr. 4.

Iași

Cocoșul, cîinele și vulpea (St. Teodoru), nr. 1.
Poamele vrăjite (T. M. Petcuț), nr. 1.

Orașul Stalin

Cenușăreasa (dramatizare de I. Bădescu), nr. 12

Școala din pădure (G. Landau), nr. 4.

RAPORTUL TEATRULUI CU ALTE ARTE SAU TEHNICI

BELIGAN (Radu) DAVID (N.) GHEORGHIU (Mihnea) TOSCANI (N. Al.) ZIRRA (Mihai)	*Este teatrul undelor un gen sau un mijloc?* (Discuții), nr. 2.
CIULEI (Liviu) DAQUIN (Louis) FINTEȘTEANU (Ion) OTT (Wilfried)	*Actori de teatru — actori de film* (Discuții), nr. 4.

RADNEV (M.) — *In atenția scriitorilor: Teatrul la televiziune, nr. 12*
T. (Fl.) — *Alături de „corespondențe"*, nr. 2.

TEORETICIENI ŞI CRITICI DRAMATICI

CUCU (Silvia) — *Tudor Vianu şi teatrul*, nr. 3.
ESRIG (David) — *Recitind scrierile estetice ale lui Camil Petrescu*, nr. 5.
LUCA (Eugen) — *O contribuţie meritorie la dezvoltarea teatrului nostru* (recenzie la volumul „Insemnări despre literatură şi teatru“ de V. Mîndra, E.S.P.L.A. 1958), nr. 10-11.
MILORIAN (Sergiu) — *Un neştiut prieten al teatrului* (recenzie la volumul „Odobescu şi teatrul“ de Scarlat Froda, E.S.P.L.A. 1957), nr. 1.

STUDII DE LITERATURĂ DRAMATICĂ

BRATU (Horia) — *Actualitatea — izvor al varietăţii şi multiplicităţii stilurilor*, nr. 12.
MANDRIC (Emil) — *Inspiratori de dramă*, nr. 10-11.
MARTIN (Aurel) — *Note despre dramaturgia actuală cu tematică istorică*, nr. 1.
RIMAN (Emil) — *Notaţii la problema conflictului*, nr. 1.
SOLOMON (Dumitru) — *Drama cu temă patriotică*, nr. 8.
„ „ — *Al. Mirodan şi unele probleme de construcţie a dramei realist-socialiste*, nr. 10-11.

CRITICĂ DRAMATICĂ

DELEANU (Horia) — *Iarăşi despre critica dramatică*, nr. 1.
IOSIF (Mira) — *De ce dibuiri şi echivocuri ?* (Întrebări pe marginea unei anchete a revistei „Tribuna“), nr. 8.
TORNEA (Florin) — *Mita in sac*, nr. 1.
„ „ — *Realitate, intenţie, realizare*, nr. 4.
„ „ — *Probleme şi sarcini ale criticii noastre dramatice*, nr. 9.
— — *O binevenită contribuţie* („Gazeta Literară“ despre teatru), nr. 12.

Cronica

BUCUREŞTI

TEATRUL:

Armatei

Tragedia optimistă (Vs. Vişnevski), nr. 1.
Pupăza din tei (Ion Dămian), nr. 3.
Ecaterina Teodoroiu (N. Tăutu), nr. 3.
Prăbuşirea (Alex. Şahighian), nr. 3.
Umbra baroanei (T. Vornic), nr. 3.
Meşterul Manole (L. Fulga), nr. 7.
Ultimul mesaj (L. Fulga), nr. 10-11.
Intervenţia (L. Slavin), nr. 12.
Marea aventură a lui Tom Sawyer (dramatizare de St. Heym), nr. 12.

Evreiesc

Jurnalul Annei Frank (F. Goodrich şi A. Hackett), nr. 9.
Schimbul de noapte (L. Bruckstein), nr. 10-11.

Muncitoresc C. F. R.

Zile de februarie (L. Bratoloveanu), nr. 5.
Răzeşii lui Bogdan (E. Maftei), nr. 10-11. +

Institutul de Artă Teatrală şi Cinematografică

Copacii mor în picioare (A. Casona), nr. 3.
Unchiul Vanea (A. P. Cehov), nr. 5.

Municipal

Uraganul (Bill Beloţerkovski), nr. 1.
A 12-a noapte (W. Shakespeare), nr. 5.
Sfînta Ioana (B. Shaw), nr. 9.
Cinstea noastră cea de toate zilele (Al. I. Ştefănescu), nr. 3.
Recolta de aur (Aurel Baranga), nr. 10-11.
Dansatoarea, gangsterul şi necunoscutul (V. Bîrlădeanu), nr. 10-11.
Omul cu arma (N. Pogodin), nr. 12.

Naţional

Caleaşca de aur (L. Leonov), nr. 1.
Furtuna (W. Shakespeare), nr. 6.
Duşmanii (M. Gorki), nr. 8.
Anii negri (A. Baranga şi N. Moraru), nr. 10-11.

„Nottara"

Hotel Astoria (A. Stein), nr. 1.
Filumena Marturano (Eduardo De Filippo), nr. 5.
Cumpăna (Lucia Demetrius), nr. 10-11.

Satiric-Muzical „C. Tănase"

Nuntă la mănăstire (R. Sheridan), nr. 12.

Tineretului

Ne vom aduce aminte (N. Galici), nr. 1.
Inşir-te mărgărite (V. Eftimiu), nr. 4.
Antigona (Sofocle), nr. 6.
Viforul (B. Delavrancea), nr. 8.
Jurnalul Annei Frank (F. Goodrich şi A. Hackett), nr. 9.
Suflete tari (C. Petrescu), nr. 2.
Tineretul rîde, tineretul cîntă (H. Nicolaide şi J. Fulga), nr. 3.
Ultimul tren (E. Mirea şi Kovács György), nr. 10-11.
Tînăra Gardă (dramatizare de N. Ohlopkov), nr. 12.
Cravata roşie (S. Mihalkov), nr. 12.

Teatru la microfon

Caleaşca de aur (L. Leonov), nr. 1.
Jurnalul Annei Frank (F. Goodrich şi A. Hackett), nr. 1.
Aşa va fi (C. Simonov), nr. 1.
O noapte (B. Gorbatov), nr. 1.

Uraganul (Bill Beloţerkovski), nr. 2.
Intilnire la Senlis (J. Anouilh), nr. 2.
Institutorii (O. Ernst), nr. 2.
Paharul cu apă (E. Scribe), nr. 2.
Judecata focului (Al. Adamescu), nr. 3.
Ecaterina Teodoroiu (N. Tăutu), nr. 3.
Bijuterii de familie (Petru Dumitriu), nr. 3.
Vint de martie (Petru Dumitriu), nr. 3.

Teatru la televiziune

Kalhas şi *Cîntecul lebedei* (A. P. Cehov), nr. 1.
1 Aprilie (după I. L. Caragiale), nr. 2.
Pantomima lui Ion Lucian, nr. 4.

ÎN RESTUL ŢĂRII

Arad

Tragedia optimistă (Vs. Vişnevski), nr. 1.
Ultimul tren (E.Mirea şi Kovács György), nr. 10-11.

Bacău

Lenţa (Sică Alexandrescu), nr. 3.
Nemaipomenita furtună (M. Davidoglu), nr. 10-11.

Baia Mare

Minerii (M. Davidoglu), nr. 10-11.

Bîrlad

Nopţile tăcerii (T. Buşecan), nr. 10-11.
Ecaterina Teodoroiu (N. Tăutu), nr. 10-11.

Botoşani

Mielul turbat (A. Baranga), nr. 12.
Bătrîneţe zbuciumată (Rahmanov), nr. 12.

Brăila

Înşir-te mărgărite (V. Eftimiu), nr. 4.
Viforul (B. Delavrancea), nr. 5.
Trei generaţii (Lucia Demetrius), nr. 5.
Nota zero la purtare (V. Stoenescu şi O. Sava), nr. 5.
Nopţile tăcerii (T. Buşecan), nr. 10-11.

Cluj (T. Naţional)

Arborele genealogic (L. Demetrius), nr. 1.
Hecuba (Euripide), nr. 3.
Viforul (B. Delavrancea), nr. 8.
Conştiinţa furată (T. Buşecan), nr. 3.
Ultimul tren (E. Mirea şi Kovács György), nr. 10-11.

Constanţa

Zburaţi pescăruşilor (V. Iosif), nr. 3.
Anii negri (A. Baranga şi N. Moraru), nr. 10-11.

Craiova

Tragedia optimistă (Vs. Vişnevski), nr. 1.
Hamlet (W. Shakespeare), nr. 9.
Arcul de triumf (A. Baranga), nr. 10-11.

Galaţi

Tragedia optimistă (Vs. Vişnevski), nr. 1.
Mireasa desculţă (Sütő András şi Hajdú Zoltán), nr. 10-11.

Iaşi

Despot Vodă (V. Alecsandri), nr. 5.
Anii negri (A. Baranga şi N. Moraru), nr. 10-11.

T. E. S. Iaşi

Generaţia din pustiu (L. Bruckstein), nr. 2.

Oradea

Ciocîrlia (Jean Anouilh), nr. 9.
Mielul turbat (A. Baranga), nr. 10-11.

Oraşul Stalin

Domnişoara Nastasia (G. M. Zamfirescu), nr. 4.
Mielul turbat (A. Baranga), nr. 10—11.
Ciu-Yuan (Go Mo-jo), nr. 10-11.

Petroşani

Hagi Tudose (B. Delavrancea), nr. 4.
Afaceriştii (T. Şoimaru), nr. 4.
Colivia cu sticleţi (L. Sebastian şi S. Georgescu), nr. 4
Anii negri (A. Baranga şi N. Moraru), nr. 10-11.
Ruptura (Boris Lavreniev), nr. 12.

Piteşti

Viforul (B. Delavrancea), nr. 2.
Mormolocul (C. Sîncu şi V. Niţulescu), nr. 2.
Sulfete de hîrtie (Dihovicinîi şi Slobodskoi), nr. 2.
Egor Bulîciov şi alţii (M. Gorki), nr. 12.

Ploeşti

Arborele genealogic (L. Demetrius), nr. 1.
Zburaţi pescăruşilor (V. Iosif), nr. 10-11.

Reşiţa

Jocul de-a vacanţa (M. Sebastian), nr. 2.
Vassa Jeleznova (M. Gorki), nr. 12.

Satu Mare

Mansarda (A. Gehri), nr. 6.
Scampolo (D. Nicodemi), nr. 6.

Surorile Tünderlaki (Heltai Jenö), nr. 6.
Mielul turbat (A. Baranga), nr. 10-11.

Sf. Gheorghe

Nemaipomenita furtună (M. Davidoglu), nr. 10-11.

Sibiu

Maria Stuart (Fr. Schiller), nr. 1.

(Secţia germană)

Armele doamnei Carrar (B. Brecht), nr. 10-11.
O intimplare (H. Lovinescu), nr. 10-11.

Timişoara

Ploşniţa (V. Maiakovski), nr. 2.
Dansatoarea, gangsterul şi necunoscutul (V. Birlădeanu), nr. 9.
Anii negri (A. Baranga şi N. Moraru), nr. 10-11.

Maghiar

Vulpea şi strugurii (G. Figueiredo), nr. 8.
Ultimul tren (E. Mirea şi Kovács György), nr. 10—11.

German

După furtună (J. Szekler), nr. 2.

Tg. Mureş

Dona Diana (Moreto), nr. 1.
Vassa Jeleznova (M. Gorki), nr. 2.
Ultimul tren (E. Mirea şi Kovács György), nr. 10—11.

Turda

Filumena Marturano (Ed. De Filippo), nr. 5.
Misterul de la Hotel Poiana (Sadi Rudeanu şi Atanasiu-Atlas), nr. 6.
Domnişoara Nastasia (G. M. Zamfirescu), nr. 6.

VARIA

AVIAN (I.) — *Capul de afiş*, nr. 4.
AL. (M.) — *Instantaneu marin*, nr. 9.
B. (M.) — *Ce face Naţionalul ?*, nr. 4.
BUMBEŞTI (Victor) — *Distribuirea şi dublarea rolurilor*, nr. 3.
DELEANU (Horia) — *Arhitect şi zidar*, nr. 4.
,, ,, — *Non multa...*, nr. 2.
FLAVIUS (I.) — *Citeva intrebări după „A 12-a noapte"*, nr. 5.
Fl. (I.) — *Glasurile*, nr. 7.
GEORGESCU (Saşa) — *Ambalaje pentru cirlige*, nr. 8.
MOLDOVAN (Nic.) — *Afiş... afişe...* nr. 3.
MIHAIL (T.) — *Rock-and-roll la Deta !*, nr. 9.
,, ,, — *Portretul unei directoare de cămin cultural*, nr. 10-11.

P. (Al.) — *Festival Gorki*, nr. 1.
,, ,, — *Replică provincială*, nr. 2.
,, ,, — *Spectacole degradate*, nr. 8.
,, ,, — *Muzică de sală*, nr. 10-11.
,, ,, — *Sprijin „colegial"*, nr. 10-11.
,, ,, — *Un exemplu*, nr. 8.
,, ,, — *Două genuri diferite*, nr. 2.
P. (Fl.) — *Jocul de-a concursul*, nr. 1.
,, ,, — *Veșmîntul la repetiție*, nr. 6.
,, ,, — *Spiritul critic al directorului* nr. 6.
POPA (Tudorel) — *Ce e bine și ce n-ar fi rău...* nr. 5.
RAȚIU (Iuliu) — *Țăranca actriță*, nr. 7.
S. (V.) *Proiect de dicționar teatral auxiliar*, nr. 10-11.
SEBASTIAN (Lascăr) — *Dezbateri negativiste?* (În legătură cu discuțiile în jurul comediei, purtate în revista „Oktiabr"), nr 10-11.
TEODOREANU (Al. O.) — *Regizorul*, nr. 1.
,, ,, — *Versul pe scenă*, nr. 2.
,, ,, — *Text și spectacol*, nr. 4.
— — *Ecouri pe marginea Congresului de la Veneția*, nr. 2.
— — *Un inedit al lui Mihail Sebastian*, nr. 4.
— — *Concursul de dramaturgie închinat celei de a 15-a aniversări a eliberării patriei*, nr. 12.
— — *Tribuna cititorului*, nr. 6.
— — *Tribuna spectatorului*, nr. 12.
— — *Clar-obscur*, nr. 1.
— — *Știri din străinătate*, nr. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.
— — *Evenimente teatrale din R.P.R.* în 1958, nr. 12

BIBLIOTECA
INSTITUTULUI
DE ISTORIA
ARTEI

Coperta I: Tanai Bella (Magda) și Lohinszky Loránd (Prof. Andronic) în Ultima oră, *— Teatrul Secuiesc de Stat din Tg. Mureș*

Coperta IV: Coca Andronescu (Pantofăreasa) și Mihail Fotino (Pantofarul) în Minunata pantofăreasă *— Teatrul Național „I. L. Caragiale".*

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA
Str. Constantin Mille nr. 5 - 7 - 9 — București
Tel. 14.35.58

Abonamentele se fac prin factorii poștali și oficiile poștale din întreaga țară

PREȚUL UNUI ABONAMENT
15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an

teatrul

Lei 5